مجموعهٔ منابع فرهنگی - سینمائی / ۲۵

تاریخ تحلیلی

صد سال سینمای ایران

به مناسبت صد سالگی سینمای ایران

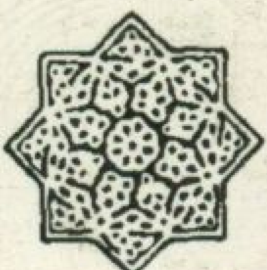
زیر نظر:

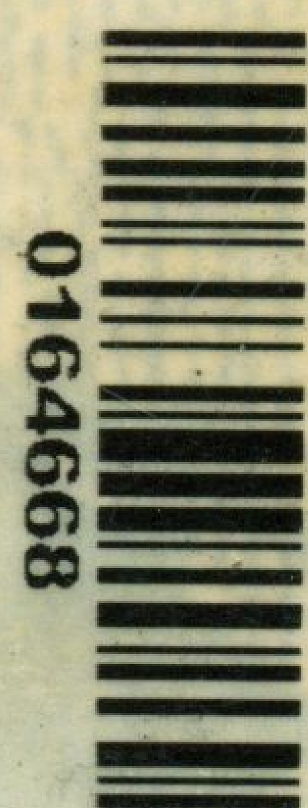
عباس بهارلو (غلام حیدری)

با همکاری:

محمد تهامی نژاد
فریدون جیرانی
عبدالحمید شعاعی تهرانی
جواد طوسی
بهزاد عشقی

دفتر پژوهشهای فرهنگی
تهران ۱۳۷۹





بسم الله الرحمن الرحیم

تاریخ تحلیلی

صد سال سینمای ایران

مجموعه منابع فرهنگی - سینمایی / ۲۵

به‌مناسبت صدسالگی سینمای ایران

تاریخ تحلیلی

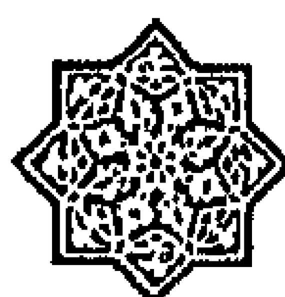
صد سال سینمای ایران

عباس بهارلو (غلام حیدری)

با هم‌کاری

محمد تهامی‌نژاد، فریدون جیرانی

جواد طوسی، بهزاد عشقی و عبدالحمید شعاعی‌تهرانی



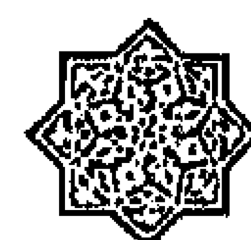
دفتر پژوهشهای فرهنگی

تهران ۱۳۷۹

حیدری، غلام، ۱۳۳۷ - گردآورنده
تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران / گردآورنده عباس بهارلو (غلام حیدری)؛ با همکاری محمدتهامی‌نژاد... [و دیگران]. ــ تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی، ۱۳۷۹.
۲۴۰ ص.: مصور، عکس. (مجموعه منابع فرهنگی سینمایی؛ ۲۵)
ISBN 964-5799-01-5

فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
کتابنامه به صورت زیرنویس.
۱. سینما ــ ایران ــ نقد و تفسیر. ۲. سینما ــ ایران ــ مقاله‌ها و خطابه‌ها.
الف: تهامی‌نژاد، محمد. ب: دفتر پژوهشهای فرهنگی. ج. عنوان.

۸۴ح ۱۹ الف / PN۱۹۹۳/۵ ۷۹۱/۴۳۰۹۵۵
۱۳۷۹
کتابخانه ملی ایران م۷۹-۸۲۲۶



دفتر پژوهشهای فرهنگی
تهران ۱۳۷۹
تهران ـ خیابان ایرانشهر شمالی، نبش کوچهٔ یگانه، شماره ۲۱۵، تلفن: ۸۸۲۱۳۶۴، ۸۳۰۲۴۸۲
دورنگار: ۸۳۰۲۴۸۵، پست الکترونیکی: crb@kanoon.net
مرکز پخش: میدان انقلاب، خیابان ۱۲ فروردین، نبش خیابان وحید نظری، شمارهٔ ۳۸،
تلفن و دورنگار: ۶۴۱۷۵۳۲

عنوان: *تاریخ تحلیلی صدسال سینمای ایران*
گردآوری: عباس بهارلو (غلام حیدری)
حروفچین: امیررضا تقوی
لیتوگرافی: تندیس
چاپ اول: ۱۳۷۹
این کتاب در دو هزار و دویست نسخه در چاپخانهٔ نیل چاپ و صحافی شد.

شابک: ۵ ـ ۰۱ ـ ۵۷۹۹ ـ ۹۶۴ ISBN: 964 - 5799 - 01 - 5

سینمای ایران صدساله شد. سرگذشت پُرفراز و فرود سینمای ایران در سدهٔ اول آن خواندنی و شنیدنی است؛ سرگذشتی که در واقع تاریخ اجتماعی سینمای ما است و تحلیل و بررسی آن می‌تواند با آشکار ساختنِ ویژگی‌های ناپیدای آن ارزش‌هایش را به تمامی عرضه دارد، و تأمل در زیروبم‌های آن بر دانش و تجربهٔ پویندگان و دوستداران این هنر بیفزاید.

امروزه دوربین و سینما، که آن را صنعت تصویر نیز گفته‌اند، ابزاری است توانمند در دست هنرمندانی که می‌کوشند واژهٔ "نگریستن" را معنایی تازه ببخشند.

دفتر پژوهشهای فرهنگی، با توجه به تأثیرگذاریِ وسیع و عمیق سینما بر رشد فرهنگ عمومی، بیش از یک دهه تلاش در ارایهٔ آثار مکتوب در عرصهٔ سینما را در پشت سر دارد و آثار پژوهشی متعددی در زمینه‌های کتاب‌شناسی، فیلم‌شناسی، واژه‌نامه، اصطلاح‌نامه، نقدونظر، ترجمهٔ متون کلاسیک و... به سینماگرانِ پژوهشگر و سایر علاقه‌مندان تقدیم داشته است. این دفتر هم‌چنین کوشیده است با پرداختن به مقولاتی هم‌چون چگونگی تولید فیلم در ایران، جایگاه سینمای مستند و فیلم کوتاه روندکارکارگردانی، فیلم‌برداری، فیلم‌نامه‌نویسی، تدوین، طراحی صحنه و لباس و نظایر این‌ها، که به آخرین دستاوردهای پژوهشی و تحقیقی و یافته‌های تاریخی و اجتماعی مستند است، آثار دیگری را در اختیار علاقه‌مندان قرار دهد. کتاب *تاریخ تحلیلی صد سال سینمای ایران*، به مناسبت یک‌صدمین سال سینمای ایران، یکی از این آثار است.

امید است این مجموعه، که با هم‌گامی گروهی از پژوهش‌گران تاریخ سینمای ایران فراهم آمده است، بتواند در رشد فرهنگ بصری و تحلیلی سینمای ایران کمک مفید و مؤثری به همهٔ دانشجویان، محققان و علاقه‌مندان پی‌گیر و جدی، در راه شناخت تاریخ یک‌صد سالهٔ سینمای ایران، باشد.

دفتر پژوهشهای فرهنگی
محمدحسن خوشنویس

فهرست

یادداشت

روز شنبه بیست‌وهشتم دسامبر ۱۸۹۵ میلادی برادران لومی‌یر (لویی و اگوست) دستگاهی را در زیر زمین گراند کافهٔ پاریس راه انداختند که سینماتوگراف نام‌گذاری کرده بودند. سینماتوگراف عکس‌های متحرک نشان می‌داد. سینماتوگراف دستگاه پیچیده‌ای بود که لویی لومی‌یر با چرخاندنِ دستک آن عکس‌های متحرک را روی پردهٔ سفیدی نشان می‌داد.

برادران لومی‌یر پس از استقبال پاریسی‌های کنجکاو از سینماتوگراف، برای جهانی کردن پدیدهٔ نوظهور خود، نمایندگانی به کشورهای مختلف فرستادند تا مردم آن کشورها را نیز با دستگاه نمایش عکس متحرک آشنا کنند؛ اما ایران دورهٔ قاجار یکی از این کشورها نبود. نخستین ایرانی‌هایی که با اختراع نوظهور آشنا شدند مسافران و تاجرانی بودند که به قصد سیاحت و تهیهٔ اجناس و اشیایی که در ایران خریدار داشت به اروپا و امریکا و ژاپن سفر می‌کردند.

کم نیستند آدم‌هایی از سنخ ابراهیم‌خان صحاف‌باشی تهرانی که تعیین کردنِ سهم و نقش آن‌ها در پیدایش و تحول سینما در ایران به آسانی امکان‌پذیر نیست. امثال او نخستین کسانی بودند که دستگاه نمایش فیلم را خریداری و به کشور وارد کردند.

پنج سال بعد از اختراع سینماتوگراف و سه سال بعد از سیر و سیاحت ابراهیم صحاف‌باشی در اروپا و امریکا مظفرالدین شاه در بیست‌وچهارم فروردین‌ماه ۱۲۷۹ شمسی (دوازده ذی‌الحجه ۱۳۱۷ قمری، سیزدهم آوریل ۱۹۰۰ میلادی)، سال نمایشگاه جهانی در پاریس، به قصد معالجه و سیاحت طولانی عازم اروپا شد. میرزا ابراهیم عکاس‌باشی، عکاس معروف مظفرالدین‌شاه، فرزند میرزا احمد صنیع‌السلطنه، عکاس ناصرالدین‌شاه، در رکاب او بود. مظفرالدین‌شاه در این سفر با دستگاه سینماتوگراف، که پیش از او صحاف‌باشی دیده بود، آشنا شد؛ گیرم به شکل خصوصی و آن‌طور که در خُور یک پادشاه بود.

ظاهراً در این سفر نخستین وسیله‌ای که میرزا ابراهیم عکاس‌باشی، به فرمودهٔ مظفرالدین‌شاه، ابتیاع می‌کند دستگاه فیلم‌برداری از نوع گومون است، که کارخانهٔ سازندهٔ آن در اوت ۱۹۰۰ میلادی در شهر اوستاند (بلژیک) به میرزا ابراهیم عکاس‌باشی، در مرکز اقامت مظفرالدین‌شاه در خیابان بوآدو بولون به شمارهٔ چهل‌وسه، تحویل داده و طی نامه‌ای او را مطلع کرده که با مراجعه به یکی از فیلم‌بردارانِ مؤسسه گومون، که در شهر اوستاند حضور دارد، می‌تواند طرز کارِ دوربین را بیاموزد. میرزا ابراهیم نیز غفلت را جایز نمی‌شمرد. بلافاصله روز آزمایش فرا می‌رسد. سه‌شنبه هجدهم اوت ۱۹۰۰ میلادی مطابق با بیست‌ویکم ربیع‌الثانی ۱۳۱۸ قمری و بیست‌وهفتم مردادماه ۱۲۷۹ شمسی جشن روز عید گل برگزار می‌شود و عکاس‌باشی وظیفه می‌یابد تا دوربین گومون را راه بیندازد، و به این ترتیب سینمای ایران را متولد و نام خود را در تاریخ این سینما به‌عنوان

نخستین فیلم‌بردار ثبت کند. از آن تاریخ، دقیقاً، یک صد سال گذشته است.

یک‌صد، یک قرن، از تولد سینمای ایران گذشته است. صد عددی است که بوی پیری می‌دهد، و بوی مرگ؛ اما سینمای ایران هنوز دورهٔ بلوغ خود را می‌گذراند؛ بلوغ کلمه و تصویر و قلم و دوربین.

پیشگامان سینمای ایران یک‌صد سال پیش هنر سینما را در این مُلک متولد ساختند، در حالی که نه تصوری از هنر و هنرمند داشتند و نه سینما را هنر محسوب می‌کردند. آوانس اوگانیانس، عبدالحسین سپنتا، خان‌بابا معتضدی، ابراهیم مرادی، اسماعیل کوشان، محسن بدیع، احمد شیرازی، ساموئل خاچیکیان، مهدی میثاقیه، مهدی امیرقاسم‌خانی، مجید محسنی، ژرژ لیچنسکی، واهاک وارطانیان، ساناسار خاچاطوریان، آرمان، مسعود کیمیایی، ناصر تقوایی، داریوش مهرجویی، علی حاتمی، بهرام بیضایی، نعمت حقیقی، فرخ غفاری، ابراهیم گلستان، عباس کیارستمی، امیر نادری، محمدعلی فردین، اسفندیار منفردزاده، بهروز وثوقی، روبیک منصوری، ناصر ملک‌مطیعی، سهراب شهیدثالث، پرویز کیمیاوی، محسن مخملباف، ابراهیم حاتمی‌کیا، رخشان بنی‌اعتماد و انبوه زنان و مردان دیگری، به تعداد برگ‌ها و سطرهای پُرشمار تاریخ سینمای ایران در صفوفی گاه پیوسته و گاه نامنظم، در کنار یا جدا از هم، آمدند و ذره‌ذره قابلیت‌های بیانی سینما را کشف کردند، گسترش دادند و به دورهٔ بلوغ رساندند.

در همهٔ این سال‌ها، در این یک‌صد سال، سینما در هر دوره و زمانه‌ای به شکلی درآمد، گاه هنر ناب بود و گاه تبلیغ‌گر، گاه اسباب تفریح و سرگرمی و لودگی بود و گاه عرصه‌ای برای الغای پیام. سینمای ایران در این یک‌صد سال انبوهی علاقه‌مند را با خود همراه کرد، و فیلم‌سازان بسیاری در این سال‌ها از دریچهٔ دوربین و با انعکاس نور و تصویر بر پردهٔ خاکستریِ تالارهای نمایش دیدگاه‌های خاص خود را از جهان و زندگی و آدم‌ها با مخاطبان خود، از هر سن و نژاد و قوم و قبیله، در میان گذاشتند، سطح توقع آن‌ها را پرورش یا تقلیل دادند و از سلیقه‌های آن‌ها تأثیر پذیرفتند یا بر آن‌ها تأثیر گذاشتند.

در این کتاب تلاش ما بر این بوده است که گوشه‌های پنهان و پیدای این سینما را به روایت چند تن از نویسندگان سینمایی، که سال‌ها است فیلم‌های سینمای ایران را می‌بینند و حول و حوش آن تحقیق و تفحص کرده‌اند، بازگو کنیم. ما در این روایت نه خواسته‌ایم فیلم‌سازان و فیلم‌های‌شان را هم‌تراز هم قلمداد کنیم، و نه با نیش قلم آن‌ها را برنجانیم، بلکه قرار بوده است به انگیزهٔ یک‌صدمین سال تولد سینمای ایران، به سهم خود، تحلیل و تصویری از سینمای ایران در سدهٔ اول حیات آن به‌دست دهیم.

عباس بهارلو (غلام حیدری)

تیرماه ۱۳۷۹

دورهٔ قاجار: مظفرالدین شاه
و
میرزا ابراهیم‌خان عکاس‌باشی

محمد تهامی‌نژاد

شانزده سال از پیدا شدن فیلم‌های پاریس و تهران می‌گذرد. شانزده سال است که ما برخلاف تمایل شاهان و علی‌رغم پژواک «کورشو! دورشو!» نگاه‌مان را به رفتار و دربار آن‌ها دوخته‌ایم. کارهای تجربی و عکس یادگاری متحرک به یک تونل زمان بدل شده که ما را به گذشته می‌برد. تاریخ سینمای ما از بایگانی راکد شاهان مقداری فیلم و عکس‌های متحرکی یافته است که دارای ارزش‌های فراوانی هستند. گرچه از نظر تداوم تاریخی، ظاهراً، کوچک‌ترین اثری در روند سینمای ما نداشته و نامی جز «عکس‌های متحرک یادگاری» یا «نگاهی به دربار و حواشی برای مصرف دربار» برای آن‌ها نمی‌توان یافت. این‌گونه فیلم گزارشی ـ مستند تفاوت‌هایی با فیلم خانوادگی، فیلم خصوصی و حتی فیلم درباری دارد. برای مثال عکس‌هایی که ناصرالدین‌شاه از حرم‌سرای خود گرفته نمونهٔ مشخص عکس خصوصی است. آن عکس‌ها برای مشاهدهٔ عمومی یا برای ضبط در تاریخ نبوده‌اند؛ اما از قضای روزگار و به شعبدهٔ مرگ زنده مانده و به تاریخ سپرده شده‌اند و ما امروز شاهد نوع نگاه شاه قاجار به زنان دربار هستیم. به همین نحو فیلم‌هایی که به دستور مظفرالدین‌شاه قاجار گرفته می‌شدند برای نمایش دادن به عامه، استفادهٔ نمایشی یا بهره‌گیری‌های تبلیغاتی و آواگرانه نبودند. البته فیلم مخاطب خاص خود را در میان درباریان و اشراف داشت، هم‌چنان که عکس‌هایی در «سفرنامهٔ مبارکه» چاپ شده که مورد استفادهٔ جمع وسیع‌تری بوده است؛ اما برخلاف عکس‌های خصوصی، در این میان، فاصله‌ای وجود دارد که از خصلت این نوع کار برمی‌خیزد؛ فاصله‌ای بین فیلم‌بردار و دربار مشهود است؛ چراکه فیلم‌بردار از جنس دربار نیست، هر چند فیلم‌برداری مانند میرزا ابراهیم‌خان عکاس‌باشی خود را غلام خانه‌زاد سلطانی هم بنامد. بنابراین عکس متحرک یادگاری یا «نگاهی به دربار و حواشی»، که توسط فیلم‌بردار گرفته می‌شد، با فیلم یا عکس درباریِ گرفته شده توسط شاه تفاوت ماهوی دارد. حتی

در سال‌های هزار و سیصد و پنجاه شمسی هم که فیلم‌های نگاه رسمی به دربار و حواشی ساخته می‌شد، دارای چنین وضعی بود؛ اما باز هم تفاوت‌هایی بین فیلم‌های «نگاهی به دربار برای دربار» و نگاهی رسمی و از دید دربار به دربار برای عامه موجود است. (آشکارترین نمونه‌های این تفاوت را مجله‌های جنجالی بلافاصله پس از انقلاب با ارائهٔ عکس‌هایی که از دربار فتح شده به دست آمده بود ارایه دادند.)

اینک مواد خام و تکه فیلم‌های نگاهی به دربارِ مظفرالدین شاه برای دربار و سندهایی از ماشین دودی (که به شیوهٔ فیلم **ورود قطار به ایستگاه** ساختهٔ لومی‌یر، در دو برداشت، ساخته شده) و حضور در شکارگاه و رد شدن زنان روبنده‌دار در برابر دیدگان ما هستند. این عکس‌های متحرک یادگاری و گزارش‌های مستند در دورانی گرفته شده که تفکر مونتاژ در ایران (و اساساً در جهان) هنوز وجود نداشته و فیلم‌ها پس از چاپ به نمایش در می‌آمدند. نمی‌دانیم میرزا ابراهیم‌خان فیلم‌ها را به چه روشی در عکاس‌خانهٔ مبارکه ظاهر و چاپ می‌کرد. آیا داروها را با خود آورده بود؟ آیا فیلم‌ها را به فرنگستان می‌فرستاد؟ در این موارد هنوز مدارک قاطعی در دست نداریم.

سینما در غرب از دل آزمایش‌گاه‌های علمی دنیای صنعتی ولی در یک نمایش عمومی برای مردم عادی آغاز شد، هم‌چنان که دنیای تحلیل و نقد فیلم از دل تجربهٔ فلسفی و نظری به درآمد، و برای درک صحیح‌تر، معقول‌تر یا درونی‌تر فیلم در اختیار مخاطب قرار گرفت.

این فیلم‌ها در دورهٔ اعطای امتیازها، گرو نهادن عواید گمرکات شمال و جنوب و در هنگامهٔ دومین موج صنعتی‌شدن کشور، که با سیاست درهای باز همراه بود، فراهم شده‌اند؛ دورانی که جلوه‌گری‌های غرب ما را می‌فریفت و به سوی خود می‌کشید. استبداد برای گستردن امکانات جهان نو برای عامه راضی نبود، ولی به سوی آیینه‌های بزرگ و افشاگر خویش یعنی عکاسی و سینما هم کشیده می‌شد و تا وقتی راه‌های تحمیل آن را به تماشاگران نیافت اجازهٔ نمایش هیچ تصویری از خود را بر پردهٔ سینما نداد؛ چراکه تماشادادن به عامه به معنای قبول مشارکت مردم در دیدن و تجربهٔ جهان بود.

فیلم‌های پاریس ـ فیلم‌های تهران در مهم‌ترین حادثهٔ بصری سالیان اخیر در ایران دو دسته فیلم پیدا شده است: فیلم‌های پاریس مربوط به سال ۱۹۰۰ و فیلم‌های تهران ـ دورهٔ بازگشت مظفرالدین‌شاه از سفر اول به فرنگ (۱۳۱۸ هجری قمری، مطابق ۱۹۰۰ میلادی) را در بر می‌گیرد و احتمالاً تا دورهٔ صدراعظمی عین‌الدوله، افزایش نفوذ شیخ فضل‌الله نوری و بستن بساط صحاف‌باشی ادامه داشته است. شاه قاجار، در سفر دوم به فرنگ از تماشای فیلم سخن به میان آورده؛ اما نه دوربین فیلم‌برداری را همراه برده بود و نه به علت بیماری و ماجرایی که عکس نوز بلژیکی در جامعهٔ شهری ایران برانگیخته بود دل و دماغ‌اش را داشت.

در این نوشته به مناسبت صدمین سال تولد سینمای ایران و پیوندی که این فیلم‌ها به ویژه با

تاریخ سینمای جهان دارند، کوشیده‌ام با تکیه بر منابع مختلف اصالت آن‌ها را روشن کنم.

پنجاه حلقه فیلم سی ثانیه تا یک دقیقه‌ای میرزا ابراهیم‌خان عکاس‌باشی که قدیمی‌ترین عکس او را، تا این لحظه، در سفرنامهٔ مبارکهٔ شاهنشاهی می‌بینیم نه فقط تنها فیلم‌بردار دورهٔ استبدادی در ایران است بلکه خاطره‌هایی از رفتار انسان قاجاری و حواشی شهر را، برای یادگاری و نمایش به دربار، ثبت کرده است.

امروزه امولسیون روی فیلم‌ها، غالباً، حالت تاول‌زدگی پیدا کرده و گاه از روی پایه (Base) کنده شده است. رنگ فیلم‌ها زرد و قهوه‌ای است. اندازهٔ آن‌ها ۳۵ میلی‌متر و دو طرف دندانه دارد. این پنجاه حلقه فیلم سی ثانیه تا یک دقیقه‌ای در گوشه‌ای از انبار کاخ گلستان کشف و در کمال ناباوری به وسیلهٔ یابندگان، به روایتی، در اختیار شادروان علی حاتمی قرار گرفت که در آن هنگام سرگرم ساختن فیلم **کمال‌الملک** بود (آن طور که مرحوم حاتمی به من گفت) و از طریق او یا به توصیهٔ وی به تلویزیون داده شد، یا از طریق وزارت دارایی در اختیار صدا و سیما و اکبر عالمی، مسئول پیشین لابراتوار تلویزیون، قرار داده شد، تا بعد از حدود ۸۵ سال، بار دیگر، در کیفیتی مناسب قابل نمایش شود و تصویر فراموش‌شدهٔ ایرانیان در پاریس و زندگی دورهٔ قاجار در تهران را زنده کند. سال ۱۳۶۴ آقای اکبر عالمی، در مجتمع دانشگاهی هنر، به من گفت: «روی دوازده حلقه از این تعداد در لابراتوار صدا و سیما کار شد. سه حلقه از فیلم‌ها نیترات سلولز، مثل شیره به هم چسبیده بود و چون احتمالاً گرداندن دسته دوربین در هنگام کار کُند بوده فیلم‌ها بیش‌تر ۱۲ تا ۱۴ کادر در ثانیه هستند.» اما در تصویری که نخستین بار از تلویزیون پخش شد، به دلیل استفاده از امکانات ضبط ویدیو، حرکات مظفرالدین شاه و تمام موضوع عادی بود و نسخه‌ای که در فیلم **ناصرالدین شاه آکتور سینما** مشاهده شد، محصول جدیدی از نسخهٔ چاپ ایران و بقیهٔ حلقه‌ها بود که از لابراتوارهای اروپا بیرون آمد.

نگاه به گذشتهٔ دور کشف فیلم‌های مظفرالدین‌شاه در سکوتی رازآمیز ماند. از روی فیلم‌های قدیمی، بی‌سر و صدا، در لابراتوار تلویزیون نسخه‌های جدید تهیه شد و کشف آن‌ها اولین بار در یک برنامهٔ سینمایی اعلام شد. به همراه اکبر عالمی دو مستندساز ایرانی در برنامهٔ «آن روی سکه» حضور داشتند. عالمی خبر کشف فیلم‌های قاجار را به اطلاع آن‌ها رساند. دوربین تلویزیون چهرهٔ شگفت‌زدهٔ مهمانان برنامه را ثبت کرد، و سپس فیلم‌های پاریس و فیلم‌های تهران به نمایش درآمدند. اول فیلم‌های پاریس و بلافاصله فیلم‌های تهران ارایه شد، ولی کم‌تر کسی توجه داشت یا برایش مهم بود که اولین نسخهٔ جدید از این فیلم‌های قدیمی را با چاپ پشت و رو شده می‌بینند. مظفرالدین‌شاه با دست چپ دست می‌داد، مأمور پلیس فرانسوی با دست چپ دوچرخه‌اش را می‌آورد و امرای فرانسوی با دست چپ سلام می‌دادند.

از همان جلسهٔ پُر شور و شوق برنامهٔ «آن روی سکه» فیلم‌های پاریس در تهران به عنوان

نخستین آثار سینمای ایران مطرح شدند. (گردانندگان جشنوارهٔ فجر در سال ۱۳۷۲ فیلم‌های موجود میرزا ابراهیم عکاس‌باشی را متعلق به ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۵ ذکر کردند.)

مظفرالدین شاه در «سفرنامهٔ مبارکه» نوشته است: در روز پنج‌شنبه دوازدهم ذیحجهٔ سال ۱۳۱۷ ه.ق از «قصر سلطنت و دارالخلافهٔ تهران، بصوب قریه کن که اول منزل است حرکت نمودیم ... جناب آقای بحرینی سلمه‌الله تعالی و جناب میرزا کاظم‌آقا دعای سفر بگوشمان خواندند. از آنجا با عون الهی سوار کالسکه شده حرکت نمودیم».[1]

در این سفر میرزا علی اصغرخان، اتابک (صدراعظم)، میرزا محمودخان حکیم‌الملک، وزیر دربار، موثق‌الدوله، ناظر خرج، سردار کل، امیر بهادر جنگ، عکاس‌باشی، دکتر ادکاک و جمعی دیگر در التزام رکاب بودند (مجلهٔ ثریا در همان ماه اشتباهاً جایی که نام ملتزمان رکاب را ذکر کرده بود به جای میرزا ابراهیم‌خان عکاس‌باشی و صنیع‌السلطنه نوشته است: صنیع‌السلطنه عکاس‌باشی و این خبر یک‌بار نگارندهٔ این سطور را به اشتباه انداخت. من بعداً موجبات اشتباه را به اطلاع خوانندگان آن مقاله رساندم).

این سفر تا روز یک‌شنبه دوم شعبان ۱۳۱۸ ه.ق، یعنی حدود ۲۲۳ روز، به طول انجامید، که یک ماه آن به استراحت و معالجه در کنترکسویل گذشت. تمام ماجراهای آشنایی با سینما، تماشای فیلم، خرید پروژکتور نمایش فیلم و دوربین فیلم‌برداری در فرانسه رخ داد، ولی حادثهٔ بزرگ، یعنی فیلم‌برداری، در کجا به وقوع پیوست؟

ورود به پاریس، خرید پروژکتور نمایش فیلم هیئت ایرانی در آخرین روز ربیع‌الاول، مطابق با روز شنبه ۲۸ ماه ژوئیه سال ۱۹۰۰، برای دومین بار، وارد خاک فرانسه شد. مظفرالدین‌شاه، بعد از یک ماه استراحت در کنترکسویل از فرانسه خارج شد، به دیدار امپراتور روسیه رفت، دیداری غیررسمی از آلمان کرد و سپس دوباره به فرانسه بازگشت و مورد استقبال رییس‌جمهور فرانسه، مسیو لوبه، اعضای دولت و مردم پاریس قرار گرفت. روز پنج‌شنبه پنجم ربیع‌الثانی، یعنی شش روز بعد، در شرایطی که هیئت ایرانی خود را آماده می‌کرد تا به لندن سفر کند شاه مورد سوءِقصد قرار گرفت و برنامه‌های حضور در بین مردم به نحو بارزی محدود شد. در مجلهٔ ثریا، در همان روزها، ادعا شد که این سوءِقصد در برنامهٔ عادی شاه هیچ‌گونه تأثیری نداشته است؛ اما در کتاب بدایع وقایع نخستین سفر مظفرالدین‌شاه به اروپا، گردآوردهٔ کوریلن، ترجمهٔ نیرالملک، وزیر معارف مظفری، می‌خوانیم: «از امروز دیگر پلیس مردم را از اجتماع در خیابان مالاکف منع می‌کرد و تماشاچیان در زاویه خیابان بوادوبولن در عقب یک صف پولیس جمع شده و تجاوز نمیتوانستند کرد.»

شاه در خیابان بوادو بولن، در عمارت معروف به «پاله دو سورن»، اقامت گزید. روز دوم

۱. *سفرنامهٔ مبارکهٔ مظفرالدین‌شاه به فرنگ*، به تحریر میرزا مهدی‌خان کاشانی، ص ۳ و ۴.

اقامتش در پاریس به تماشای نمایشگاه جهانی (اکسپوزیسیون) رفت و در آن‌جا از نزدیک با سینما و دستگاه نمایش فیلم آشنا شد، و نسبت به سینما علاقه نشان داد. این علاقه، که ریشه در کشش خاندان قاجار به عکاسی داشت، چنان قوت یافت که منجر به حادثهٔ مهمی شد. بعد از ظهر روز سوم اقامت در پاریس: «در عمارت سوورن به امتحان قدری موزیک و امتحان آلت سینه‌ماتوگراف که می‌خواستند ابتیاع فرمایند مصروف داشتند.»

در فرهنگ دورهٔ قاجار، آلت سینماتوگراف وسیلهٔ نمایش فیلم معنا می‌دهد. اسباب عکس سینموفتگراف‌اندازی، یعنی دوربین فیلم‌برداری و عکس سینموفتگراف‌اندازی و سینموتوگراف یعنی فیلم و عکس مجسم و متحرک. اسباب عکاسی، دوربین عکاسی است و منظور از دوربین وسیله‌ای است که با آن مناظر دور دست را به وضوح تماشا می‌کنند. بر این اساس (یعنی فرهنگ کوچه‌های سینما) آن چه را که شاه قاجار در سومین روز سفر «امتحان» می‌کند باید دستگاه سینماتوگراف، یعنی پروژکتور نمایش فیلم، بوده باشد که احتمالاً نمونهٔ دیگر آن را در مدت اقامت در منطقهٔ آبگرم دیده بود. ابتیاع پروژکتور نمایش فیلم در پاریس مقدمهٔ آشنایی شاه و عکاس‌باشی با سینما بود.

فیلم‌بردار ریش‌سفید فرانسوی و ابتیاع دوربین فیلم‌برداری مظفرالدین شاه در سفرنامهٔ خود به بسیاری از جزییات توجه کرده و همین نوع نگاه برای جست‌وجوی فیلم‌بردار فیلم‌های پاریس بسیار کمک می‌کند. شاه قاجار دربارهٔ روز چهارم، یعنی سه‌شنبه سوم ربیع‌الثانی، نوشته است:

> امروز صبح چندین نفر عکاس آمده بقدر بیست قسم عکس از ما انداختند منجمله آن عکاس ریش‌سفید اسباب عکس (سینموفتگراف) را آورده بود در بین راه رفتن ما با همراهان اقسام مختلف عکس انداخت. بعد جناب اشرف صدراعظم و وزیر دربار و سایر نوکرها که بودند در حال بیرون آمدن از دالان عکس انداختند... پنج ساعت بعدازظهر به گالری ماشین رفتیم... قدری اسباب مختلفه و دوربین و بعضی ماشینهای خوب خریدیم. جمعیت بقدری بود که نمیشد نفس کشید.[۱]

مظفرالدین‌شاه به گونه‌ای از عکاس ریش‌سفید، که اسباب عکس سینموفتگراف‌اندازی را آورده بود، صحبت می‌کند که گویی او را قبلاً هم دیده بوده است: «منجمله آن عکاس ریش‌سفید اسباب عکس سینموفتگراف را آورده بود.»

عکاس ریش‌سفید کدام فیلم‌بردار فرانسوی است؟ آیا او می‌خواسته شاه را ترغیب به خریدن یک دستگاه دوربین فیلم‌برداری کند؟ به گمان من مقدمات خریدن دوربین فیلم‌برداری این‌گونه

---

۱. *سفرنامهٔ مبارکهٔ مظفرالدین‌شاه به فرنگ*، ص ۱۳۶.

فراهم گردید و این در شرایطی بود که سفر به لندن لغو شده و هیئت ایرانی در پاریس مانده بود. بنابراین توقف خارج از برنامهٔ قبلی فرصتی پیش آورد تا شاه با سینما بیش‌تر آشنا شود.

همه قسم فیلم‌ها را بخرید در سندی که ذکر می‌شود شاه دستور خرید فیلم‌های گزارشی ـ مستند را به عکاس‌باشی می‌دهد. آیا عکاس‌باشی فیلم‌هایی را که در بدو ورود به پاریس و در این مدت از شاه و همراهان گرفته نادیده می‌گیرد؟

> پردهٔ بسیار بزرگی در وسط تالار بلند کردند و تمام چراغهای الکتریک را خاموش و تاریک نموده عکس سینموفتگراف را بآن پردهٔ بزرگ انداختند خیلی تماشا دادند. منجمله مسافرین افریقا و عربستان را که در صحرای افریقا با شتر راه می‌پمایند نمودند که خیلی دیدنی بود. دیگر اکسپوزیسیون و کوچهٔ متحرک و رودخانه سن و رفتن کشتی در رودخانه و شناوری و آب بازی مردم و انواع چیزهای دیگر دیده شد که خیلی تماشا داشت به عکاس‌باشی دستورالعمل داده‌ایم همه قسم آنها را خریده بطهران بیاورند که انشاالله همانجا درست کرده بنوکرهای خودمان نشان بدهیم. بقدر سی پرده امشب تماشا کرده پس از تماشای تالار جشن به عمارت (ایلوزیسن) رفتیم.[1]

دیدار از تصویر متحرک خویش در پاریس مظفرالدین شاه روز سوم اوت به ونسن می‌رود، در آن‌جا از کارخانه‌های اسلحه‌سازی بازدید می‌کند و در قلعهٔ ونسن ناهار را با وزیر جنگ فرانسه صرف می‌کند. فیلم‌بردارهای فرانسوی شاه قاجار را تنها نمی‌گذاشتند. در مراجعت به پاریس اتفاق بسیار مهمی رخ می‌دهد. در کتاب کورمیلن، بدایع وقایع نخستین سفر مظفرالدین شاه به اروپا، آمده است: «اعلیحضرت شهریاری بقیه روز را در آپارتمان خودشان به تماشای سینوماتوگراف که بعضی از مجالس ورود اعلیحضرت به پاریس را در آن ترتیب داده بودند مشغول گردید.»

آیا این بعضی مجالس همین فیلم‌های به دست آمده در کاخ گلستان نیست؟ آیا تصاویری نیست که توسط همان عکاس ریش‌سفید، که دستگاه عکس سینماتوگرافش را آورده بود یا توسط فیلم‌بردارهای مؤسسه پاته گرفته شده و در ایران کشف شده‌اند، و آیا دستور خرید همه قسم فیلم‌ها شامل این فیلم بخصوص و بسیار مهم نشده است، آیا عکاس‌باشی آن‌ها را نخریده تا در تهران دستگاه پروژکتور را علم کند و همه را به نوکرهای شاه، یعنی اعضای دولت و خاندان او، نشان دهد؟

دو شب پیش از سفر به اوستاند بلژیک

> دکتر واین، جراح معروف، به حضور اعلی شرفیاب شده با آلت سینوماتوگراف

---

۱. همان، ص ۱۴۶ و ۱۴۷.

تیراندازی تفنگ‌های مختلفه و بعضی مجالس تشریف‌فرمایی اعلیحضرت را به قلعه ونسن از نظر مبارک گذرانید.[۱]

اسناد فوق نشان می‌دهند فیلم‌های موجود در ایران بخش کوچکی از خاطرهٔ مصور سفر مظفرالدین‌شاه به پاریس را در بر دارند و ما هم‌چنان باید چشم به‌راه پیدا شدن فیلم‌های دیگر باشیم.

میرزا ابراهیم‌خان در پاریس طرز کار با دوربین فیلم‌برداری را آموخت و شاید هم خود شاه که علاقهٔ وافری به عکاسی داشت تصاویر متحرکی برداشته باشد؛ اما باز به نظر می‌رسد که دوربین را در انظار ظاهر نکرده باشند. یکی به این دلیل که هیچ سندی در مورد فیلم‌برداری وجود ندارد و دیگری با این گواهی که به گزارش مجلهٔ ثریا مطبوعات انگلیس از خریدهایی که آن‌ها را اسباب بازی‌های کودکانه می‌نامیدند انتقاد می‌کردند. سوم موضوع سوءقصد و دست‌درد مظفرالدین‌شاه و جمع کردن وسایل برای رفتن به انگلستان، لغو سفر و نداشتن تجربه و غیره می‌توانست دلایل موجهی باشد که دوربین هم بلافاصله بعد از خرید یا آزمایش‌های اولیه و مقداری فیلم‌برداری بسته‌بندی شده‌باشد. روز یک‌شنبه هشتم ربیع‌الثانی: «امروز را تماماً در منزل بودیم. بعضی از اسبابها که خریده بودیم و در اطاقهای پائین موثق‌الملک مشغول بستن بود تماشا کردیم.»[۲]

مادام کرون و صنعت جدید یا عید گل؟ دو سند انکارناپذیر وجود دارد که نشان می‌دهد میرزا ابراهیم‌خان عکاس‌باشی در خارج از ایران فیلم‌برداری کرده است. در یکی از این دو سند نام میرزا به وضوح ثبت شده و در هر دو محل فیلم‌برداری اوستاند بلژیک، که شهری بندری است، ذکر شده است. روز چهارشنبه ۱۵ اوت ۱۹۰۰ شاه تصمیم می‌گیرد با یک خانم رانندهٔ اتومبیل بخار مدل استانلی فیلمی به رسم یادگار بگیرد:

از آن‌جا که مشق و امتحان اتوموبیلرانی آن روز موجب خرسندی و مسرت خاطر مبارک اعلیحضرت شاهنشاه شده بود برای آن که یادگار آن روز در آن مجلس ثابت بماند به اشارهٔ بندگان اقدس همایون مادام کرون در دست چپ اعلیحضرت قرار گرفته یک سلسله عکس متحرک با آلت سینه‌ماتوگراف برداشته شد.[۳]

در این سند نام فیلم‌بردار مشخص نیست، ولی از آن‌جا که به دستور شاه صورت گرفته می‌توان حدس زد که فیلم‌بردارش احتمالاً میرزا ابراهیم عکاس‌باشی بوده است.

چند روز پس از این واقعه روز «عید گل» فرا می‌رسد. ساعت سه بعدازظهر تابستان هیئت

---

۱. *بدایع وقایع نخستین سفر مظفرالدین‌شاه به اروپا*، ترجمهٔ نیرالملک، ص ۸۶.
۲. *سفرنامهٔ مبارکه مظفرالدین‌شاه به فرنگ*، ص ۱۴۷.
۳. *بدایع وقایع نخستین سفر مظفرالدین‌شاه به اروپا*، ص ۸۷.

ایرانی در غرفهٔ مخصوص قرار می‌گیرند و جشن با عبور کالسکه‌ها و درشکه‌های مملو از گل آغاز می‌شود. نوشتهٔ مظفرالدین‌شاه نشان می‌دهد که ما با یک عید سنتی روبه‌رو هستیم، ولی نوشته‌های اروپایی حاکی از آن است که جشنی برپا شده است.

> روز بعد را عید گلی به اهالی شهر استاند که برای این‌گونه اعیاد و تفریحات امتیاز و مناسبت مخصوصی دارد از طرف کارگذاران حکومت اعلان شده بود... مسیو وان‌لو و ... مقدم عمومی راگرامی داشته، از طرف انجمن عیدگل، سه عدد بیرق بسیار مزین قشنگ هدیه نمودند. پس از آن عید شروع شد.[1]

در «سفرنامهٔ مبارکه» نوشته است:

> خانم‌ها سوار کالسکه‌ها شده، با دسته‌های گل از جلوی ما عبور می‌کردند و عکاس‌باشی هم مشغول عکس سینمافتگراف‌اندازی بود.[2]

این اسناد نشان می‌دهد که جدا از تجربیات آموزشی اولیه در پاریس دوربین بسته‌بندی شده در اوستاند بلژیک در اختیار میرزا قرار گرفته و وی نخستین بار در تاریخ سینمای ایران به طور رسمی از شاه و مادام کرون، رانندهٔ زبردستی که شاه به او گفت: «اتوموبیل بخار، مطیع دستهای کوچک و ظریف شماست»، فیلم گرفت.

این فیلم‌های گزارشی ـ مستند بسیار با ارزش، هنوز، به دست نیامده‌اند؛ اما متعلق به سال ۱۹۰۰ هستند. در همان روزها پلیس بلژیک سه نفر را دستگیر کرد، به‌گمان این‌که ایتالیایی بوده و برای ترور شاه آمده‌اند. بعداً معلوم شد که آن‌ها سه بازرگان ایرانی ورشکستهٔ نمایشگاه پاریس بوده‌اند که برای دریافت کمک از شاه به اوستاند سفر کرده بودند.

فیلم‌های پاریس ـ تهران، تفاوت‌ها یک دلیل زیبایی‌شناختی تفاوت بین فیلم‌های پاریس و تهران را آشکار می‌کند. فیلم‌های تهران فاقد حرکت دوربین و در عوض دارای حرکتی عمیقاً درونی هستند. تصاویر ثابت‌اند، آدم‌ها وارد کادر می‌شوند و بیرون می‌روند. دوربین فیلم‌برداری مانند دوربین عکاسی بی‌حرکت روی سه پایه گذاشته شده است، و هیچ‌گونه کوششی برای تصحیح کادر صورت نمی‌گیرد. آدم‌ها یک‌دیگر را به وسط کادر هُل می‌دهند (درست مثل تصاویری که چندین سال بعد خان‌باباخان معتضدی از خانوادهٔ خودگرفت). حرکت درونی است. شاه می‌آید و می‌رود. کوتوله‌ها هم‌دیگر را به وسط قاب تصویر هُل می‌دهند، یا زن‌ها می‌گذرند. در صورتی که در تصاویر پاریس حرکت دیده می‌شود. حتی «تراولینگ» و «پن» دارد. در یک لحظه که باید متعلق به نخستین لحظهٔ ورود شاه به پاریس باشد و در «گار ماشین» گرفته شده،

---

۱. همان، ص ۱۰۷. ۲. پیش‌گفته، ص ۱۶۰.

دوربین درون قطار است و به شاه نزدیک می‌شود و یکی از اولین حرکت‌های زیبای دوربین در تاریخ سینما است. این تفاوت در حرکت و حتی قاب‌بندی مشخصهٔ فیلم‌های پاریس و فیلم‌های تهران است. فیلم‌های پاریس کارهایی خبری هستند. شاه از برابر دوربین می‌گذرد، برمی‌گردد و به دوربین نگاه می‌کند، و احتمالاً همان عکاس ریش‌سفید با آلت عکس سینموفتگراف‌اندازی گرفته است؛ اما فیلم‌های تهران، که به احتمال قریب به یقین توسط میرزا ابراهیم‌خان عکاس‌باشی فیلم‌برداری شده و به احتمال ضعیف برخی صحنه‌های آن کار خود مظفرالدین شاه است، به نفس زندگی نزدیک‌تر می‌شوند. نمی‌دانم به دستور شخص شاه این فیلم‌ها گرفته شده و در حقیقت، مظفرالدین شاه کارگردانی کرده است، یا خود میرزا همه‌کاره بوده است.

نامه‌ای که سال‌ها پیش فرخ غفاری از طریق خانوادهٔ میرزا نقل کرد نشان می‌داد شاه در تهران علاقهٔ خود را به فیلم‌برداری از سند و برداشتن عکس متحرک یادگاری حفظ کرده بوده است: «عکاس، فردا صبح زود سینموفتگراف را با دو سه رولو زود بیاور که عکس شیرها را بگیریم.»

سند دیگری نیز وجود دارد که به میرزا دستور داده شده تا از مراسم عزاداری فیلم‌برداری کند: «صبح زود اسباب سینموفتوگراف را برداشته در سبزه میدان از دستجات قمه‌زن، عکس بینداز.»

آیا دو فعل «بگیریم» و «بینداز» نشان می‌دهد شاه، شخصاً، فیلم‌برداری می‌کرده؟ البته اسناد تاریخی نشان می‌دهد افرادی که وسایل جدید از اروپا می‌خریدند، یا برای‌شان هدیه فرستاده می‌شد نظارت خود را به آن اشیا حفظ می‌کردند. اُستاش دولری در کتاب عجایبی دربارهٔ ایران ذکر کرده است که به مناسبت تولد شاه ایران به یک مهمانی شبانهٔ صدراعظم دعوت می‌شود:

> یکی از سرگرمیهای این شبها، گوش دادن به فنوگرافی بود که بتازگی برای صدراعظم سوقات فرستاده شده بودند. وی علاقهٔ شدیدی به آن داشت و شخصاً به راه‌اندازی و ادارهٔ آن نظارت می‌کرد.[1]

میرزا نتواست عکاس‌خانهٔ مبارکه را به سینمافتگراف‌خانهٔ مبارکه تبدیل کند و دوربین فیلم‌برداری، ظاهراً، غیرقابل استفاده ماند. دلایل این امر کاملاً روشن نیست، و ظاهراً همان دلایلی را باید داشته باشد که، به گفتهٔ فرزند میرزا ابراهیم‌خان صحاف‌باشی، سبب شد صحاف‌باشی بساط نمایش فیلم را برچیند و به کربلا و هندوستان مهاجرت کند، و شاید کاربُرد نمایشی و تبلیغی سینما برای آن‌ها روشن نبود. شاید هم وضعیت اقتصادی و مشکلات نگه‌داری چنین امکانی را به آن‌ها نداد.

آیا هنوز فیلم‌های نامکشوفی از دوران قاجار وجود دارد که باید انتظارشان را کشید؟

---

۱. *عجایبی دربارهٔ ایران*، اُستاش دولری، ص ۱۰.

در فاصلهٔ دو کودتا (از ۱۲۹۹ تا ۱۳۳۲)

عباس بهارلو (غلام حیدری)

سیدضیا از پنجم اسفندماه ۱۲۹۹ به مدت نود روز دستگاه حکومت خود را پهن کرد. در پیِ بگیر و ببندهایی که راه انداختند، تحت عنوان «حکومت نظامی تهران»، مقررات منع آمد و شد وضع گردید و فعالیت «کلیهٔ مجامع و اجتماعات از قبیل کلوپ‌ها و تئاترها» و سینماها را ممنوع اعلام کردند. در یازدهم فروردین ماه (حمل) ۱۳۰۰ با تثبیت حکومت کودتا مقرر شد که «سینماتوگراف‌ها» برنامه‌های نمایشی خود را از ساعت شش آغاز کنند و نه و نیم شب خاتمه دهند.

فعالیت خان بابا معتضدی و امثال او مناسبتی با آن چه رخ می‌داد نداشت. سردار منصور رشتی از نخست‌وزیری مستعفی شده بود. احمدشاه هم‌چنان بر تخت سلطنت تکیه داشت و سیدضیا به نخست‌وزیری و رضاخان میر پنج به فرماندهی قشون منصوب شدند. سردار سپه از همان روزهای نخست به «اصلاح نظام» پرداخت و دایم برای تقویت قشون قزاق و به نظم در آوردن آن می‌کوشید. او در پیش‌برد همین سیاست وظیفه‌ای به سرلشکر عبدالله امیرطهماسبی، که زمانی رییس گارد احمدشاه بود، سپرد و امیرطهماسبی برای نیل به مقصود معتضدی را به هم‌کاری فراخواند.

> سرلشکر امیر طهماسبی ... از معتضدی خواست که فیلمی از قشون تهیه کند. بلافاصله مقدار ده هزار متر فیلم نگاتیف و بیست هزار متر پزیتیف از اروپا برای همین منظور وارد کردند و چندی بعد، اولین فیلمی که از قشون تهیه شده بود در حضور «سردار سپه» در باغشاه نمایش داده شده و ایشان برای تشویق فیلمبردار مبلغ پانصد تومان به او انعام دادند.[1]

سیدضیا را همان طور که آورده بودند بردند؛ اما سردار سپه ماند. قوام‌السلطنه به جای سیدضیا نشست و سردار سپه محکم‌تر از پیش بر مسند وزارت جنگ تکیه زد. او که در دولت‌های بعد از قوام‌السلطنه، مشیرالدوله، باز قوام‌السلطنه، مستوفی‌الممالک و باز مشیرالدوله هم‌چنان در مقام

---

۱. *اطلاعات هفتگی*، شمارهٔ ۷۳۸، پنجم آبان ماه ۱۳۳۴، ص ۱۱. معتضدی قبل از این در *عالم سینما*، شمارهٔ اول، فروردین ماه ۱۳۳۱ به این موضوع اشاره کرده بود.

ازلی خود مانده بود در ششم آبان ماه ۱۳۰۲ پست نخست‌وزیری و جنگ را توأمان احراز کرد. فراتر از این‌ها مدعی تاج و تخت بود. احمدشاه یک پایش در ایران بود و یک پایش در اروپا. هراسی به دل راه داده بود که بنیادش را برافکند. خان بابا معتضدی، به عنوان تنها فیلم‌بردار در این دوره، کار نظرگیری نکرد.

اما در ذیقعده سال ۱۳۴۲ قمری (پنجم ژوئن ۱۹۲۴ م) در اوضاع بلبشوی اجتماعی گروهی امریکایی به‌سرپرستی مریان سی. کوپر و ارنست شودساک با هم‌کاری مارگریت هریسون، که فارسی می‌دانست، به ایران آمدند و از کوچ طایفهٔ بابا احمدی و ایل بختیاری فیلم گرفتند. آن‌ها اولین گروه فیلم‌سازی امریکایی بودند که با سفارش‌نامهٔ کتبی ایل بیگی بختیاری (امیر جنگ) و حیدرخان (رییس ایل بابا احمدی) اجازه یافتند همراه ایل از زردکوه بختیاری عبور کنند و در مدت چهل و شش روز از کوچ ایل فیلم بگیرند. کوپر در کتاب سفری به سرزمین دلاوران شرح داده که هدف‌شان این بوده است که از «پیکار واقعی یک قوم کوچ‌نشین، که علیه نیروی طبیعت و به‌خاطر حفظ بقا در جریان است» فیلم‌برداری کنند. فیلم با عنوان **علف** دشواری‌های شگفت زندگی عشایر و مسلح بودن گروهی از آن‌ها را نشان می‌داد که با سیاست‌ها و ادعاهایی دایر بر آرام کردن عشایر و بهبود زندگی مردم منافات داشت. به همین دلیل فیلم **علف** در ایران توقیف شد ـ که شاید اولین مورد توقیف فیلم در ایران باشد ـ و فقط در دهۀ ۱۳۱۰ شمسی به‌مناسبت جشن نوروز در یکی از سینماهای کارمندی آبادان ـ احتمالاً با وساطت انگلیسی‌ها ـ اجازۀ نمایش یافت، که البته غرور بعضی‌ها را در سال نو جریحه‌دار ساخت.

رضاخان پهلوی در حال تدارک کُند و زنجیر عظیمی بود که هر چند خودش ابتکار ساختن آن را نداشت، اما جمع و جورش کرده بود. او در مقام ریاست وزرا دستگاه معارف را موظف ساخت:

> از هر حیث چه نسبت به مطبوعات و چه نسبت به پیس‌های نمایشهائی که برخلاف موازین شرع انور و مصرحات قانون است و همچنین از تصدیق نمایشهائی که مضر باخلاق اجتماعی و دیانتی است اجتناب و خودداری نماید و از ادای این وظیفه قانونی غفلت نورزد و مراقب باشد که مثل سابق سوءتفاهماتی که در اطراف بعضی جراید و پارۀ نمایشها تولید شده بود نظایر پیدا نکند و الاگذشته از اینکه متصدیان و مرتکبین منهیات از طرف دولت مؤاخذه و تنبیه می‌شوند مسئولیت غفلت و مسامحه که در این قبیل موارد از طرف ناظر شرعیات ناشی گردد متوجه آن وزارت جلیله خواهد بود.[1]

هزینه‌ای که از بودجۀ سالیانه به فرهنگ اختصاص می‌یافت به‌ندرت اندکی بیش از یک درصد بود، در حالی که مثلاً هزینۀ وزارت جنگ بیش از نیمی از بودجۀ کشور را شامل می‌شد. در چنین

---

۱. گلشن، شمارۀ ۴۹۳، سی و یکم جوزا ۱۳۰۳، جمعه شانزدهم ذیقعده ۱۳۴۲ قمری، ص ۱.

ایامی بود که محصلان مدرسه‌های تهران با شعار «این بودجهٔ کفن و دفن معارف است» به اعتراض با سیاست مالی دولت برخاستند.

از طرف دیگر اوضاع مملکت آن‌چنان نا به‌سامان بود که وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه امکانی برای صدور «امتیاز سینماتوگراف» فراهم نمی‌کرد. در ماه محرم ۱۳۰۰ یکی از اتباع دولت انگلیس به‌نام مسیو چرچیل با اجازهٔ ادارهٔ معارف و اوقاف در همدان «دستگاه سینماتوگراف» دایر می‌کند؛ اما «حکومت همدان»، بنا به دلایل نامعلوم، مانع از فعالیت او می‌شود، و در نتیجهٔ عدم حمایت ادارهٔ معارف و اوقاف و وزارت داخله مسیو چرچیل «دچار خسارت» می‌گردد. در سال ۱۳۰۳ شمسی نیز شخصی به نام نیکلاگریگوریانس تقاضای خود را برای گرفتن امتیاز سینماتوگراف در ایران تسلیم وزارت امور خارجه می‌کند و برای پی‌گیری نسخه‌ای از آن را برای وزارت معارف می‌فرستد و از هر دو سو به او «اخطار» می‌شود که «صدور چنین امتیازی از خصائص وزارت فوائد عامه و کمیتهٔ دائمی امتیازات است لهذا با مراجعهٔ بآنوزارت جلیله اقدام مقتضی خواهند فرمود». ظاهراً نیکلاگریگوریانس طرفی نمی‌بندد.

متعاقب آن مسیو نیکلا علی بیک‌اوف، به عنوان جنرال قونسول دولت جلیلهٔ ایران در بادکوبه، در عرض‌حالی به وزارت امور خارجه تأکید می‌کند که «سینماتوگراف برای معارف هر مملکت اهمیت فوق‌العاده داشته و وسیلهٔ جالب توجهی برای تربیت و تنویر افکار تودهٔ اهالی میباشد. متأسفانه این صنعت مهم تاکنون در ایران طرف توجه لازمه واقع نشده و توسعه پیدا نکرده است». پس از آن پیشنهادهای خود را به شرح زیر آورده است:

> ایران و مخصوصاً پایتخت آن شهر طهران برای ایجاد کارخانهٔ سینماتوگراف محل بسیار مناسبی می‌باشد چه اولاً در شهر مذکور روزهای روشن در عرض سال خیلی زیاد بوده و این یکی از شرایط اساسی برای عملیات عکاسی محسوب میشود. ثانیاً نظر به اعتدال آب و هوا در ایران میتوان تمام سال عکس‌برداری نمود. ثالثاً در ایران منظره‌ها و دورنماهای طبیعی موجود است که تاکنون محل استفاده برای سینما واقع نگردیده است. سینماتوگراف در ایران بنظر ما باید پروگرام ذیل را مجری بدارد:
>
> ۱ـ قضایای دولتی را در روی فیلم ضبط کند.
>
> ۲ـ تابلوهای ظریف از حیات ایران و بهترین و شیک‌ترین افسانه‌های ملی ایران را برای نمایش ترتیب دهد و روی فیلم بردارد. این قبیل فیلم‌ها احتمال دارد نه فقط در ایران بلکه در تمام اروپا و امریکا طرف توجه واقع شود.
>
> ۳ـ تألیفات برجسته ادبی و تاریخی شعرا و مؤلفین ایرانی و اروپایی راجع به حیات و اخلاق و عقاید اعصار متفرقه را در روی فیلم مجسم نماید.
>
> ۴ـ فیلم‌های مخصوص معارفی و علمی و فلاحتی و صنعتی را که ممکن است برای توسعه معارف و معلومات در بین توده اهالی بسیار مفید واقع گردد تهیه نماید.
>
> ایجاد کارخانه سینما و تاترهای سینما در ایران باعث ترقی صناعت شده و برای

پیشرفت معارف و اقتصاد مملکت اهمیت بزرگی خواهد داشت.
نظر بر اهمیت فوق و باطمینانیکه در پیشرفت این امر در ایران دارند یکدسته اشخاصی که دارای همه نوع لوازم و ادوات میباشند حاضر هستند صنعت سینما را در ایران تأسیس نموده بدون درنگ شروع به عمل نمایند.

آن‌ها که می‌بایست در مورد پیشنهادهای نیکلا گریگوریانس و نیکولا علی بیک‌اوف تصمیم بگیرند و گره از کار مسیو چرچیل بگشایند سر در کار دیگری داشتند، که ظاهراً برای‌شان بیش از ایجاد کارخانهٔ سینماتوگراف اهمیت داشته است.

روز نهم آبان ماه ۱۳۰۴ شمسی، موقعی که احمدشاه قاجار در سفر اروپا بود، در «جلسهٔ تاریخی» مجلس شورای ملی پیشنهاد زیر، که عبدالحسین تیمورتاش و علی‌اکبر داور بیش از هر کس در تهیهٔ آن سهم داشتند، قرائت شد:

مادهٔ واحده: مجلس شورای ملی به‌نام سعادت ملت انقراض سلطنت قاجاریه را اعلام نموده و حکومت موقتی را در حدود قانون اساسی و قوانین موضوعهٔ مملکتی به شخص آقای رضاخان پهلوی واگذار می‌کند.

اکثریت نمایندگان مجلس در تأیید این پیشنهاد قیام کرد. آنان‌که در تنظیم و پیشنهاد کردن این «مادهٔ واحده» سهم اصلی داشتند نمی‌توانستند برای ارایهٔ آن بی‌گدار به آب بزنند. گذشته از نارضایی مردم از آخرین پادشاه قاجار باید آن‌ها از صحنهٔ سیاسی کشور دور نگه داشته می‌شدند.

تیمورتاش، وزیر فلاحت و تجارت فواید عامه، در رأس گروهی قرار داشت تا «طرح نقشهٔ سرگرم نمودن مردم» را اجرا کنند. از روز پنجم آبان ماه داور و تیمورتاش و چند وکیل طرفدار سردارسپه اشخاص صاحب نفوذ و وکلای مجلس را یا به رضایت یا به وعده و وعید و تطمیع به زیرزمین خانهٔ مسکونی سردار سپه می‌بردند و امضای موافقت آن‌ها را در مورد پیشنهاد فوق می‌گرفتند؛ اما با «عامه» باید معاملهٔ دیگری می‌شد، که مهم‌ترین آن‌ها «اتلاف وقتشان در دکان‌های خبازی» و «ایجاد نمایشگاه بزرگی در خارج شهر» برای سرگرم کردن آن‌ها بود. هم‌زمان با ایامی که وکلای مجلس به آن زیرزمین فراخوانده شدند، اعلانی به دیوارها میخ شد که عبدالحسین تمیورتاش زیر آن امضا گذارده بود. متن اعلان بدین قرار بود:

از روز دوشنبه ۱۴ آبان ماه نمایش فلاحتی در نازآباد ادامه خواهد داشت. ورود مجانی. برای خرید و بکار انداختن ماشین‌های فلاحتی از طرف کارکنان نمایش هرگونه اطلاعی که تقاضا شود داده می‌شود، شبها سینماهای جدید که برای نمایش خواسته شده و طرز زراعت علمی در اروپا را نشان می‌دهد بمعرض نمایش عامه می‌گذارد.

وزیر فلاحت و تجارت فوائد عامه ـ تیمورتاش

حسین مکی دربارهٔ هدف از برپایی نمایشگاه و «سینمای مجانی» چنین نوشته است:

برای این منظور در نازآباد، سه چهار کیلومتری شهر، یک نمایشگاه عظیمی تشکیل دادند. چادرهای متعددی که در حدود دویست سیصد میشد و غرفه‌های زیبائی که از یک ماه قبل مشغول ساختمان آن بودند با چوب و گچ باشکال زیبایی برپا کردند. در این غرفه‌ها و چادرها انواع و اقسام نمایشات فلاحتی جالب توجهی داده میشد... با این ترتیب حداقل پنج شش ساعت از وقت مردم بدون سر و صدا گرفته شده بود و همه روز حدود چندین هزار نفر زن و مرد برای تماشا بنمایشگاه مزبور میرفتند. همچنین شبها نیز سینمای مجانی داده می‌شد تا عده‌ای هم وقت شب خود را در آن سینما بگذرانند.[۱]

اشخاصی نیز این وظیفه را در محدودهٔ شهر برای مردمی که تمایلی به رفتن به نازآباد نداشتند خود به عهده گرفتند.

کلنل علی‌نقی وزیری، که در اواخر سال ۱۳۰۲ ارکستر مدرسهٔ عالی موسیقی را تشکیل داده بود، در سال ۱۳۰۴ «کلوپ موزیکال» خود را تبدیل به «سینمای صنعتی» کرد. روح‌الله خالقی روایت کرده است به دلیل این‌که فیلم‌ها صامت بودند وزیری یک ارکستر سه نفری از شاگردان مدرسه، که خود او نیز گاهی اوقات به جمع آن‌ها می‌پیوست، در جلو پردهٔ نمایش مستقر کرده بود تا فیلم‌ها را «آهنگ‌دار» کنند.[۲]

به زودی نظامیان هوادار رضاخان، که قدرت مطلقه شده بود، برای به سلطنت رساندن او در تدارک تشکیل مجلس مؤسسان (۱۳۰۴) برآمدند، و امیرطهماسبی، وزیر جنگ، برای ثبت مراسم آن ـ عبور از میدان توپخانه تا مجلس مؤسسان ـ به خان بابا معتضدی تلفن می‌زند و به او دستور می‌دهد:

فلانی بیا این جا کار داریم اعلیحضرت همایونی برای پس‌فردا به مجلس مؤسسان تشریف می‌برند شما باید تمام وسایل فیلمبرداری‌تان در منزل اعلیحضرت همایونی باشد و بعد از آن که در منزل ایشان فیلم را برداشتید، با اتومبیل شما را از آن‌جا می‌برند میدان سپه.[۳]

کار اصلی معتضدی چیز دیگری بود. بعد از بیست و پنجم آذر ماه عمله و اکرهٔ دولت در تدارک تاج‌گذاری شاه جدید بودند. دولت ذکاءالملک (محمدعلی فروغی)، که از بیست و هشتم آذر ماه ۱۳۰۴ تا پانزده خرداد ماه ۱۳۰۵ بر سر کار بود، زیر نظر تیمورتاش وظیفهٔ تدارک مراسم تاج‌گذاری را به شیوهٔ تاج‌گذاری امپراتوران روس به عهده داشت. ماژورهال، متخصص

---

۱. *تاریخ بیست‌سالهٔ ایران*، جلد سوم، سال ۱۳۵۷، ص ۳۹۹-۳۹۶.

۲. سرگذشت موسیقی در *ایران*، روح‌الله خالقی، نقل از **نام‌آوران سینما در ایران: ۱ـ عبدالحسین سپنتا**، حمید شعاعی، ص ۱۷ و ۱۸.

۳. از گفته‌های خان بابا معتضدی در فیلم **فانوس خیال** (بهرام ری‌پور، ۱۳۵۵). او همین نکات را در گفت‌وگو با روزنامهٔ *رستاخیز*، شمارهٔ ۴۰۳ نیز اظهار داشت.

امریکایی خزانه‌داری، جواهرهای مورد نیاز را از خزانهٔ سلطنتی بیرون کشیده بود تا جواهرسازان زیر نظر سراج‌الدین جواهری به کار ساخت و پرداخت تاج بپردازند و مادرزنِ سر پرسی لورن، وزیر مختار انگلیس در تهران، که در لندن صحنه‌آرا و متخصص تزیین مجالس دربار بود، آمده بود تا کار تزیین تالار آیینه و موزهٔ کاخ سلطنتی را به عهده بگیرد. پس از آن که همهٔ این‌ها آماده شد و شهر در جشن نامیمون چراغانی شده بود خان‌بابا معتضدی به‌دستور امیرطهماسبی، مأمور شد تا مراسم را بر روی «نوار سلولوییدا» ضبط کند.

کار و آوازهٔ معتضدی، به عنوان تنها فیلم‌بردار فعال و حرفه‌ای وقت، بالا گرفته بود. با شروع کار ششمین دورهٔ مجلس شورای ملی (۱۳۰۵) او دوربین و سه پایه را به مجلس برد تا از افتتاح دورهٔ جدید مجلس فیلم‌برداری کند؛ همان مجلسی که به کابینهٔ مستوفی‌الممالک، که بعد از کابینهٔ محمدعلی فروغی تشکیل شده بود، با اکثریت قاطع رأی اعتماد داد.

در همین زمان خبرنگار روزنامهٔ اطلاعات در خبری با عنوان «سینمای پیش‌آهنگان پایتخت» از فعالیت‌های دیگری خبر داد:

> دیروز برحسب تصمیمی که از طرف وزارت معارف اتخاذ شده بود سه ساعت بعد از ظهر فیلم بعضی از اعمال برجسته پیش‌آهنگان برداشته شد.[۱]

در این مراسم میرمهدی‌خان ورزنده، مؤسس عالم ورزش ایران، سخنرانی کرد.

گسترش سالن‌های سینما مهم‌ترین خبر به فاصلهٔ چند روز بعد، یک‌شنبه سوم مهرماه ۱۳۰۵، افتتاح گراندسینما با نمایش قسمت اول سریال امریکایی *پنجهٔ ببر* (۱۹۱۹) به دو زبان انگلیسی و عربی بود.

> برای گراندسینما لاله‌زار فیلمهای جدید قابل تماشا وارد و از امشب در آنجا نمایش داده میشود نظر باطلاعات حاصله سرییال **پنجه ببر** که به زبان عربی و انگلیسی است یکی از فیلم‌های اعلا و از شاهکارهای روت رولاند آرتیست مشهور دنیا است صاحبان سلیقه و ذوق وجود این مؤسسه را مغتنم شمرده موقع را از دست نخواهند داد.[۲]

علی وکیلی، مؤسس گراندسینما، از سال ۱۳۰۳ به همراه احمد لیستر در سفری به بغداد نخستین بار با یک دو سینمای آبرومند و مجهز روبه‌رو شده و وسایل لازم را خریداری کرده و به ایران آورده‌بود. او با اجاره کردن سالن گراندهتل به مبلغ ماهی چهل تومان گراندسینما را با پانصد صندلی و با بلیت‌های یک، دو و سه قران تأسیس کرد. وکیلی در شرح خاطراتش نوشته است:

> در قسمت سه‌قرانی که به‌قول امروزیها لژ سینما محسوب میشد در حدود ۱۰۰ و در

---

۱. *اطلاعات*، شمارهٔ ۲۹، پنج‌شنبه بیست و چهارم شهریور ماه ۱۳۰۵، ص ۱.
۲. *اطلاعات*، شمارهٔ ۳۶، یک‌شنبه سوم مهرماه ۱۳۰۵، ص ۴.

درجات پائین‌تر ۴۰۰ صندلی قرار داشت.
از تزئینات و دکوراسیونی که امروزه در سینماها بکار رفته در سینمای ما خبری نبود. سر در ورودی آن با یک تابلو دو متری سیاه رنگ که روی آن فقط نوشته شده بود «گراندسینما» تزئین یافته و در راهروها و مدخل سالن نیز چند لوستر معمولی برای تأمین روشنایی دیده میشد.
یکی دو ماه اول مشتری زیادی نداشتیم، حداکثر فروشی که میکردیم ۲ تا ۳ تومان بود. ۲ سانس فیلم نمایش میدادیم که صندلیهای خالی از تماشاچی از آن استفاده می‌کردند.[۱]

فضای جامعه تیره و تار بود، و قُلدری و فعال‌مایشایی دستگاه نظمیهٔ رضاشاه، که نظامیانی مانند امیراحمدی، یزدان‌پناه، خزاعی، آیرم، امیرطهماسبی، درگاهی و شاه‌بختی بر آن حاکم بودند، دامنهٔ وسیع‌تر می‌یافت. به همین دلیل گاه احضار کردن معتضدی برای شرکت در مراسم جورواجور و نابه‌هنگام او و خانواده‌اش را به هراس می‌انداخت:

یکبار ساعت یک بعد از نیمه شب پدرم مرا از خواب بیدار کرد و با اضطراب و وحشت پرسید آیا کار خلافی کرده‌ای؟ من متوحش شدم، ولی با اطمینان گفتم که کاری نکرده‌ام. گفت سه صاحب‌منصب آمده‌اند و ترا می‌خواهند.[۲]

رضاشاه با آگاهی یافتن از نقش متناقض سینما در روشن‌گری و تحمیق «عامه» بلافاصله کُند و زنجیر دستگاه پلیس خود را به حیطهٔ سینما و تئاتر کشاند و با اجرای نظام‌نامه‌ها و آیین‌نامه‌های گوناگون از یک سو به سانسور فیلم‌ها پرداخت و از سوی دیگر فیلم‌بردارها و کارگردان‌ها را از گزینش موضوع‌های مورد نظرشان بازداشت. «در دورهٔ سلطنت رضاشاه قانونی از تصویب گذشت که عکاسی و فیلمبرداری از ساختمان‌ها و مناظر را مجاز و از مردم را ممنوع کرد.»[۳] تیمسار محمدحسین آیرم، چهارمین رییس نظمیهٔ رضاشاه، فیلم‌سازان را شخصاً ارشاد می‌کرد که از زندگی مردم فیلم نگیرند و آثار خود را براساس زندگی سعدی و خیام بسازند. فرخ غفاری با امضای م. مبارک در مقالهٔ «صنعت سینما در ایران» زیر عنوان «سانسور» نوشت:

... مأمور سانسور دورهٔ رضاشاه که پلیسی بیش نبود خود را منقد هنری میدانست و هدف خود را خدمت به شاه میینداشت. این آقای پلیس سانسورچی از قراری که میگفتند خویشی در دربار داشته که مأمور دستگاه تلفن بوده و گاه و بیگاه برای مزید اهمیت، این پلیس سانسور گوشی تلفن را برمیداشته و از ادارهٔ کل شهربانی بنام اعلیحضرت رضاشاه

۱. روشنفکر، شمارهٔ ۴۴۳، بیست و چهارم اسفندماه ۱۳۴۰، ص ۵۹.
۲. رستاخیز، شمارهٔ ۴۰۳، پیش گفته، ص ۲۳.
۳. متن تعدادی از این بخش‌نامه‌ها نزد نگارنده محفوظ است.

سراغ و احوال سانسور را میگرفته است. این پلیس مأمور سانسور به دربار راه داشت، چون او بود که فیلمهای سینماها را برای نمایشهای خصوصی دربار میگرفت. بهمین جهت وی سالهای متمادی مدعی بود که نظر او نظر شاه است و هر چه او بپسندد یا رد کند همان نظر شاهانه خواهد بود.[۱]

واقعیت این بود که نه فقط آن «پلیس مأمور سانسور» بلکه اغلب اصحاب سینما یا زیر فشار یا با «صدق دل» بر آن بودند تا «نظر شاهانه» را رعایت کنند. از ایجادکردن آن نمایشگاه کذایی و برپا داشتن «سینمای مجانی» برای سرگرم کردن مردم، و در نتیجه خلع قدرت از احمدشاه، تا جلوگیری از ساختن فیلم‌هایی از «زندگی مردم» و سانسور فیلم‌هایی که «بوی سیاست» می‌دادند و مانند این‌ها همگی نشانه‌های شناخت رضاشاه و دستگاه تنگ بافت پلیسی او از کاربرد «سیاسی» سینما بود.

در چنین اوضاعی سالن‌های سینما یکی یکی سر بر می‌آوردند و چون ستارگان پراکنده‌ای در خیابان‌های تاریک پایتخت و شهرهای بزرگ کورسو می‌زدند. اعلان‌های دیواری و جراید عرصهٔ تبلیغ سینماها و فیلم‌های تازه بودند.

اعلان‌ها در برانگیختن توجه مردم تأثیر داشتند. به عنوان مثال متن اعلان گراندسینما برای فیلم **تصویر در روزنامه** ثبت شده در دفتر اعلانات به شمارهٔ ۲۵۶۵ چنین بود:

پروگرام امشب گراندسینما

تصویر در روزنامه

منظره ۱ پرده **تصویر در روزنامه** ۵ پرده

خنده‌دار ۱ پرده فیلم **تصویر در روزنامه** خیلی اعلا و هر کس تماشا کند خوشحال خواهد بود هر شب دو نمایش اولی ساعت ۷ $\frac{۱}{۲}$ دویمی ۹ بعدازظهر شروع میشود

پروگرام گراندسینما شبهای جمعه و دوشنبه مرتبا عوض می‌شود.

سینما ایران، که در دوم اردی‌بهشت ماه ۱۳۰۶ به همت الکساندر لوین و آرنولد یاکوبسون تأسیس شد، در پنجم مردادماه ۱۳۰۶ در آگهی تبلیغی سریال **اجنهٔ آسیاب قرمز** (در دو سری) برای برنامهٔ آینده از فیلم‌های **لیدی هامیلتن** (از تاریخ انگلستان)، **مسالین** (از تاریخ روم قدیم) و یک فیلم ایرانی با عنوان **چه‌گونه علی به خانه مراجعت کرد** نام برده است.[۲]

اعلان‌های بعدی گویای آن هستند که فیلم ایرانی بالا با نام **راه علی به انزلی** در سینما ایران به نمایش در آمده است:

سینمای ایران لاله‌زار

---

۱. *ستارهٔ صلح*، شمارهٔ یکم، مهرماه ۱۳۲۹، ص ۸۴.

۲. هم‌چنین نگاه کنید به: *ایران*، شمارهٔ ۲۵۸۷، دی‌ماه ۱۳۰۶، ص ۳.

امشب یک فیلم در تحت عنوان

«راه علی به انزلی»

این فیلم بوسیله آرتیستهای ایرانی بازی شده و با موسیقی ایرانی توأم میباشد.[۱]

سینما دیگر فقط مکانی اشرافی نبود، بلکه کوشش می‌شد که برای عامهٔ مردم و سرگرم کردن آن‌ها نیز باشد، و عوام، که هنوز آداب و رسوم سینما رفتن بلد نبودند، دست به ارتکاب اعمالی می‌زدند که «در انظار خودی و بیگانه به سوءِاخلاق معرفی» می‌شد. علی وکیلی، مدیر گراندسینما، که از سفر بغداد سینماهای «آبرومند» را در خاطر داشت، ظاهراً نخستین مدیر سینما در ایران است که از مردم «تمنای مساعدت اخلاقی» کرده است. متن اعلان «تمنای» او در همان مسیر اقدامات رضاشاه و کریم‌آقا بوذرجمهری، رییس بلدیه، برای نوسازی شهرها و تغییر شکل ظاهری مردم و کوچه و خیابان‌های پایتخت است؛ هر چه باشد وکیلی معتقد بود «فکرهای کهنهٔ دیروز به‌کار امرز نمی‌خورد، زندگی پر از فعالیت امروز بشر نقشه‌های نوین لازم دارد».[۲]

اقدام بعدی برای سروسامان دادن به وضع سالن‌های سینما ملایمتِ مضمونِ اعلامیهٔ مدیر گراندسینما را نداشت: «کارکنان گراندسینما و همچنین ادارهٔ جلیله نظمیه بوسیلهٔ مأمورین خود از ورود زنهای بی‌عفت و جوانهای هرزه و فاسدالعقیده بمحل سینما ممانعت و از فروش بلیط به آنها خودداری خواهد شد لازم است خودشان هم از تهیه بلیط صرفنظر و ورود ننمایند.»

این اقدام برای این بود که محیطی ایجاد شود تا پای «خواتین محترمه» و کودکان نیز به سینما باز شود؛ زیرا سینماهای ویژهٔ بانوان، به‌رغم تمهیدهایی که اندیشیده شده بود، استقبالی بر نمی‌انگیخت. متن اعلان‌های جورواجور مؤید تلاش‌های مدیران سینماها است:

سینمای زرتشتیان

برای خانمهای محترمه

در مدرسه دخترانه زرتشتیان

خیابان نوبهار، بالای خیابان قوام‌السلطنه

بطور دائمی هر شب از ساعت هفت بعدازظهر

با بهترین و جدیدترین فیلمها با قیمت خیلی ارزان

بزرگترین سینمای زنانه در ایران که تازه درست شده

از شب شنبه اول رمضان

هر دو شب یک مرتبه تجدید می‌شود

بلیط ۲ و ۳ قران برای اطفال یکقران.[۳]

---

۱. *ایران*، شمارهٔ ۲۵۹۱، پنجم بهمن‌ماه ۱۳۰۶، ص ۱۴؛ این آگهی در روز بعد نیز تکرار شده است.
۲. نشر *اسکناس*، علی وکیلی، شهریورماه ۱۳۳۱.
۳. *اطلاعات*، شمارهٔ ۴۳۳، بیست و هشتم بهمن‌ماه ۱۳۰۶، ص ۲.

بدون شک تأسیس سینماهای زنانه و کوشش برای باز کردن پای زن‌ها به سینما با اقدام سیاسی مردانی که در نوروز سال ۱۳۰۶ همسران خود را به قم فرستادند تا در یکی از حجره‌های دور صحن جلو چشمان حیرت‌زدهٔ زایران چادرهای مشکی خود را از سر بردارند و چادر گل‌دارِ نازک به‌سر کنند و غائله بسازند بی‌ارتباط نبوده است؛ اقدامی که رفته‌رفته منجر به «کشف حجاب» شد.

خان‌بابا معتضدی نیز در اردی‌بهشت ماه ۱۳۰۷، با هم‌کاری کلنل علی‌نقی وزیری، سینمای صنعتی را در سالن مدرسهٔ عالی موسیقی، در خیابان لاله‌زار، ویژهٔ نسوان تأسیس کرد. سینمای صنعتی، که براساس اعلان‌های منتشر شده قرار بود «فیلم‌های اخلاقی صنعتی جدید» را نمایش بدهد، با نمایش نخستین قسمت از سریال **عقاب سیاه** در ساعت شش و نیم بعدازظهر یک‌شنبه دوم اردی‌بهشت ماه آغاز به کار کرد.

معتضدی و وزیری با افتتاح سینمای صنعتی کوشیدند سینما را، که از سال‌های آغاز پیدایش و بهره‌برداری در ایران به عنوان تفریحی مردانه تثبیت شده بود، خانوادگی کنند. وزیری با گام نهادن در راهی که آرتاشس پاتماگریان و خان‌بابا معتضدی در آن قدم اول را برداشته بودند نشان داد «مادامی که زنان به سینما راه نیابند به تعداد بینندگان افزوده نخواهد شد»؛ راهی که اندکی بعد رهروان فراوان یافت.

در چنین اوضاعی سینمای صنعتی، یک‌صد و شصت و دو روز بعد از افتتاح، در موقع نمایش فیلم **دزد بغداد** (رائول والش، ۱۹۲۴) «به واسطهٔ غفلت و اتصال سیم الکترونیک» دچار حریق شد، اما به کسی آسیب نرسید. گزارش‌نویس روزنامهٔ ناهید زیر عنوان «حریق در سینمای زنانه» ضمن شرح ماجرا و ابراز تأسف و هم‌دردی با کلنل علی‌نقی وزیری نوشت:

> در این حادثه فجیع وقتی انسان منظرهٔ رقت‌خیز فرار مضطرب و ترسناک خواتین محترمه و اطفال معصوم را بخاطر می‌آورد بی‌اختیار به این نکته متذکر می‌شود که چه عیب داشت اگر شوهران و برادران و اقربای آن‌ها نیز در آن موقع با آن‌ها همراه بودند و با رقت قلب که مخصوص جنس مرد است از وحشتزدگی آن‌ها جلوگیری و آنان را به اثبات و خونسردی و مقاومت با خطر توصیه و در استخلاص آن‌ها کمک می‌نمود.[1]

وقتی گزارش‌گر روزنامهٔ ناهید آن‌قدر جسارت داشته است که «بی‌اختیار» از سینمای مختلط زنانه و مردانه بنویسد چرا خان‌بابا معتضدی، که با صاحب‌منصبان و بعضی درباریان محشور بوده، چنین پیشنهادی را به شهربانی نبرد. مأموران سلطنتی، که دم و دستگاه‌های حکومتی را اداره می‌کردند، مانند رییس مملکت خواهان «ترقی» و «توسعهٔ ملی» بودند. به همین دلیل بلافاصله با پیشنهاد معتضدی موافقت شد، و او سینما پری را با نمایش فیلم **باراباس** (لویی فویاد، ۱۹۱۹)

---

۱. ناهید، شمارهٔ ۲۱، دهم مهرماه ۱۳۰۷، ص ۳.

افتتاح کرد.

بدین ترتیب برای نخستین بار در تاریخ سینمای ایران زنان همراه مردان وارد سینما می‌شدند و جدا از آن‌ها در سمت راست تالار نمایش می‌نشستند.

خان‌بابا معتضدی با مشارکت علی وکیلی و اسحاق زنجانی برای جلب هر چه بیش‌تر مردم پس از «یک مجلس مشورتی» دست به ابتکار دیگری نیز زد. آن‌ها با هم‌کاری حسن لاچینی و اکبر حق‌شناس و مولوی میان‌نویس‌های فیلم‌ها را ترجمه و از متن فارسی آن‌ها بر روی قاب‌های بیست و پنج در سی و پنج سانتی‌متر با دوربین معتضدی فیلم می‌گرفتند و به یدالله طالقانی می‌دادند که در لابراتوار خانهٔ معتضدی ظاهر کند تا به جای میان‌نویس‌های خارجی بچسبانند. در تالارهای سینما باسوادها ذوق‌زده شدند و بی‌سوادها با خواهش از آن‌ها می‌خواستند که میان‌نویس‌ها را قدری بلندتر بخوانند تا آن‌ها نیز «چیزی از فیلم بفهمند». اما همهٔ صاحبان و مدیران سینماها از این ابتکار خرسند نبودند؛ زیرا به‌غیر از هزینهٔ پوزیتیف فیلم و ترجمه و نوشتن عبارت میان‌نویس‌ها هزینهٔ فیلم‌برداری و ظهور فیلم از قرار متری شش ریال را هم می‌بایست به‌عهده می‌گرفتند.

در چنین وضعی در آگهی‌های تبلیغی مؤسسهٔ کداک به علاقه‌مندان یادآوری می‌شود که قیمت دوربین هشت میلی‌متری «عشری از اعشار دستگاه سینماتوگراف معمولی است» و با آن می‌توان عکس‌هایی برداشت «که کاملاً شبیه عکسهایی است که شما در مجالس سینما می‌بینید، فقط با این اختلاف که قدری کوچکتر است».[1] اطلاعی در دست نیست که خریداران این دوربین‌ها چه کسانی بوده‌اند. کار کردن با دوربین هنوز ناشناخته و حرفه‌ای کاملاً تخصصی است.

در طول این سال‌ها خان‌بابا معتضدی، کماکان، فیلم‌برداری بی‌رقیب است. معتضدی هر چند تنها کسی نبود که می‌توانست با آپارات کارکند دستگاه حکومتی خواستار هم‌کاری او بود. کسانی چون مصطفی فاتح (از مشاوران عالی شرکت نفت) از معتضدی درخواست می‌کردند که بعضی فیلم‌های «شرکت نفت ایران و انگلیس» را، که از تأسیسات جنوب برداشته شده بود، علاوه بر کارکنان شرکت نفت در آبادان، کرمانشاه و قزوین برای دربار هم نمایش بدهد. گویا در پایان یکی از جلسه‌های نمایش در دربار، رضاشاه از سرتیپ درگاهی، رییس شهربانی، دربارهٔ تعداد و محل سالن‌های سینما می‌پرسد، و درگاهی گزارش می‌دهد که پانزده سالن در شمال شهر فعال هستند. سپس رضاشاه دربارهٔ سینماهای جنوب شهر می‌پرسد و درگاهی پاسخ می‌دهد که در آن نواحی هنوز سینمایی احداث نشده است. در همین پرسش و پاسخ است که رضاشاه دستور می‌دهد سینمایی در خیابان اسماعیل بزاز (مولوی) احداث شود. این موضوع را خود معتضدی نقل کرده است.

درگاهی وظیفهٔ احداث سینما را به معتضدی واگذار می‌کند. معتضدی در چند مأخذ روایت کرده است که سرتیپ درگاهی او را با تلفن احضار کرده و در حضور سلطان حسن‌خان، رییس کل

---

۱. *ایران*، شمارهٔ ۲۸۶۶، چهارشنبه سوم بهمن‌ماه ۱۳۰۷، ص ۶.

شهری ناحیهٔ اسماعیل بزاز، به او مأموریت می‌دهد که در مدت سه ماه سینمایی در خیابان اسماعیل بزاز احداث کند. سلطان حسن‌خان نیز مأمور می‌شود که در رتق و فتق امور به معتضدی مساعدت کند. آن‌ها به اتفاق به خیابان اسماعیل بزاز می‌روند و ساختمانی را، که متعلق به حاجی قاضی نامی بوده و کارگران برای احداث مسافرخانه می‌ساخته‌اند، می‌بینند و می‌پسندند و در ازای پرداخت ماهی هشتاد تومان اجاره می‌کنند.

معتضدی گفته است که برای راه‌اندازی این سینما، که تمدن نام گرفت، ناگزیر از انحلال سینما پری و انتقال اسباب و اثاثیهٔ آن به سینما تمدن شده است. سینما تمدن در موعد مقرر، که سرتیپ درگاهی دستور داده بود، با فیلمی از ریشارد تالماج افتتاح شد. بهای بلیت یک، دو و سه ریال بود. روزهای نخست از فیلم‌های سینما تمدن استقبال چشم‌گیری می‌شد؛ شبی پنجاه تا شصت تومان فروش داشت، اما چند صباحی بعد گیشه کفاف خرج سینما و هزینهٔ کرایهٔ فیلم و دستمزد کارکنان را نکرد: شبی دو تا سه تومان. معتضدی موضوع را با سرتیپ درگاهی در میان می‌گذارد و او نیز سلطان حسن‌خان را شماتت می‌کند که «چرا باید محله‌ای با آن همه جمعیت سینمایی خالی داشته باشد؟» سلطان حسن‌خان می‌رود و روز بعد معتضدی باخبر می‌شود که «سالن تماشاگر ایستاده دارد و فروش هم بالغ بر صد تومان شده است». ساده است. عده‌ای از این جماعت مواجب‌بگیرهای سلطان حسن‌خان و عده‌ای دیگر کسانی بوده‌اند که یک شبه به اجبار یا تطمیع به سینما «علاقه‌مند» شده بودند.[1]

در حوالی این سال‌ها، تا قبل از نمایش نخستین فیلم بلند سینمایی که در ایران ساخته شد، سالن‌های نمایش فیلم چون قارچ یکی پس از دیگری سر بر می‌آورد: ایران، سپه، طهران، دیده‌بان (مایاک)، ناسیونال (ملی)، داریوش، سعادت، پالاس، همایون و بهارستان.

> ولی هر قدر به ایجاد و تشکیل سینما توسعه داده میشد همانقدر هم ذوق و رغبت در اهالی تولید گشته بمشتریان سینماها و علاقمندان افزوده می‌گشت. گراندسینما، سینمای ایران و سینمای خورشید هر شب مملو از علاقمندان بود و اهالی روزبروز بر تشویق مؤسسین میافزودند ... یگانه شخصی که از بین نسوان و خانمهای محترمه در پیشرفت این صنعت مشارکت و دخالت تامی نموده و از تحمل هیچگونه ضرر و خسارت نیز روگردان نشده‌اند آرتیست شهیر مادام پری آقابابوف است که چه راجع به سینما و بتأتر و نمایشات زحمات قابل تقدیری را متحمل گشته و مبالغ هنگفتی هم متضرر شدند.
>
> تأسیس سینما پری به مشارکت ایشان و آقای خان‌بابا معتضدی بود که ابتدا جهة خانمهای محترمه و بعد جهة آقایان و خانمها نمایش میدادند.
>
> اهالی ولایات هم در این کار به اهالی محترم پایتخت تأسی نموده و سینماهائی در شهرهای بزرگ مانند رشت، تبریز، [بندر] پهلوی، مشهد و اصفهان تشکیل گردید.

---

۱. خان‌بابا معتضدی در فیلم **تاریخ سینمای ایران از مشروطیت تا سپنتا** (محمد تهامی‌نژاد، ۱۳۴۹) به این ماجرا اشاره کرده است.

در سال ۱۳۰۸ چند سالون عالی در طهران بنا گردید که جمعاً گنجایش چندین هزار نفر تماشاچی را دارند. از جمله سالون سینمای ایران در لاله‌زار و سینمای مایاک (دیده‌بان) که توسط آقای ربیع‌زاده بنا شده و مدیریت سینمای آن را مسیوگریشا ساقفارلیدز عهده‌دار است.

و بالاخره بزرگترین سالون طهران سالون سینما سپه که گنجایش بیش از هزار و صد نفر را دارد که با مخارج هنگفتی توسط آقای میرزا علیخان وکیلی تأسیس و بنا گشت.

سینماهای فوق‌الذکر دارای سالون زمستانی و تابستانی است به طوری که سینما در طهران بدون تعطیل در تمام مدت سال نمایش داده میشود. سینماهای دیگر نیز در محلات دیگر طهران تشکیل گردیده که عبارتند از سینمای درخشان که توسط سینمای سپه و سینمای ایران اداره می‌شود و سینمای تمدن واقع در حوالی باغ فردوس که اداره آن با آقای خان‌بابا معتضدی است و سینمای داریوش که در تحت مدیریت آقای عبدالوهاب‌خان خالقی و شرکاء ایشان است و سینمای گلستان و سینمای طهران و سینمای فارس و سینمای ملی است.[1]

در زمانی که خان‌بابا معتضدی به کار سینماداری مشغول بود رقیب تازه نفسی، در زمینهٔ فیلم‌برداری، در مقابلش ظاهر شد: عباس‌آقا عتیقه‌چی، که مدت کوتاهی در سر راه معتضدی سبز شد. عباس‌آقا عتیقه‌چی در سال ۱۳۰۷ همراه رضاشاه به خرم‌آباد و خوزستان سفر کرد و از جریان افتتاح راه خرم‌آباد فیلم گرفت، که در بیست و پنجم آذرماه ۱۳۰۷ همراه نمایش شرکت کمدی ایران در گراند هتل در یک پرده به نمایش درآمد. روز بعد در روزنامهٔ اطلاعات در یادداشتی با عنوان «تآتر و سینما» به این نکته اشاره شد که «اگر چه در طهران این دو قسمت بتمام معنی خود پیشرفت نکرده و عمدهٔ سینماها و تاترها باندازه‌ای نیست که احتیاجات یک پایتخت را تأمین نماید ولی با پیشرفتهای محسوسی که روزبروز پیدا شده می‌توان امیدوار شد که در آتیه نتایج مطلوبی حاصل خواهد گردید».

فیلم‌هایی که در این دوره نمایش داده می‌شدند، و نویسندهٔ سرمقالهٔ اطلاعات با لحنی ناملایم و آمیخته به حسرت به آن‌ها اشاره می‌کند، محصولاتی هستند از کشورهای گوناگون با نام‌های: **پدر پابلند، گلولهٔ مس، ماسیست، راسپوتین، سوار غیبی، معمای چهارکلید، یوسف و زلیخا، چهرهٔ ببر، کین، کلبهٔ عموتوم، فروخته شده، ابن‌علی یا پسرخیام، عالم اسرار سیاه، بن‌هور، سه تفنگدار، مأمور ناپلئون (یدوک)، بینوایان، دختر جنگل، اسرار نیویورک، میشل استروگوف، طالع، اسرار سیرک، بهشت مصنوعی** و ... مضمون اصلی این فیلم‌ها، چنان که از نام‌شان می‌توان حدس زد، ماجراهای عشقی و هیجان‌انگیز است، با گرایشی به تاریخ و ادبیات؛

---

۱. مجلهٔ *سینما و نمایشات*، شمارهٔ اول، مردادماه ۱۳۰۹، ص ۷ و ۸.

مضمون و گرایشی که در نخستین فیلم‌های سینمای ایران نیز دیده می‌شود.

در این دوره بسیاری از ارامنهٔ مقیم ایران، که صاحبان اصلی تعدادی از سینماهای پایتخت و شهرستان‌ها بودند، از سینما و عوامل جنبی آن در جهت «مقاصد سیاسی» استفاده می‌کردند.

در نهم بهمن‌ماه ۱۳۰۸ یکی از صاحب‌منصبان حکومت رشت به نام افشار به وزارت داخله گزارش می‌کند که «قونسول ترکیه اشعار می‌دارد [ارامنهٔ ایران] فیلمهایی موسوم به (قصاب واندارنیک) بر علیه دولت ترکیه تهیه و درصدد بوده‌اند در سینماتوگراف ایران در تبریز و فردوس در طهران بمعرض نمایش در آورند ولی از طرف دولت علیهٔ ایران ممانعت شده و احتمال میرود پرده‌های مذکور را با تغییر اسم به رشت آورده باشند و تقاضای جلوگیری مینماید تا کسب تکلیف اقدام مقتضی از طریق نظمیه شده است».

در تکمیل این «سواد» یادداشت دیگری به شمارهٔ ۷۲۹ و به تاریخ دوازدهم بهمن‌ماه خطاب به وزارت داخله موجود است: «بعضی از اوقات مؤسسات سینماتوگراف ارامنه در ضمن کسب و تجارت می‌خواهند مقاصد سیاسی قدیم خودشان را در زمینهٔ استقلال تبلیغ» کنند. در این یادداشت تأکید شده که این قبیل فیلم‌ها برای «تحریک حس استقلال‌طلبی ارامنه» به نمایش در می‌آیند و با منافع دولت ترکیه که «با ما شریک‌المنفعه هستند» مغایرت دارند.

به دنبال این یادداشت‌ها تشکیلات کل نظمیهٔ مملکتی (بخشی از وزارت داخله) دایرهٔ پلیس را مأمور می‌کند تا دربارهٔ مدیران ارمنی سینماها تحقیق و نتیجهٔ آن را به مقامات نظمیه «راپورت» کند. گزارش دایرهٔ پلیس به تاریخ شانزدهم بهمن‌ماه ۱۳۰۸ به این قرار است: گریشا ساکارل (گریشا ساکوارلیدزه) تبعهٔ ایران دارای سجل شمارهٔ ۳۱۲۷۱، مدیر سینما مایاک، مدت هفده سال است به ایران آمده و تابعیت دولت ایران را بر طبق ابلاغیهٔ رسمی پذیرفته است؛ هم‌چنین براساس این گزارش سینما ایران متعلق است به مسیو لوی، تبعهٔ روس که از ده سال قبل برای کرایه دادن فیلم به ایران آمدوشد داشته است؛ مسیو امیل زورکف آلمانی نیز مدتی است به ایران آمده است؛ هارون یاکوب‌سن [آرنولد یاکوبسون] از چهار سال قبل به تبریز آمده و تقاضای احراز تابعیت ایران نموده و در مدت اقامتش در تهران و تبریز به سفارت روس، برای تمدید پاسپورت خود، مراجعه نکرده است. در گزارش تأکید شده است که سینما ایران سه شعبه در شهرهای مختلف دارد: ۱. رشت که به بلدیهٔ رشت اجاره داده‌اند و زیر نظر فردی یونانی اداره می‌شود؛ ۲. تبریز به مدیریت آرتور زورکف آلمانی، برادر امیل زورکف؛ ۳. بندر پهلوی به مدیریت گریشا زاکاریان ارمنی. ضمناً صاحبان سینما ایران فیلم‌های‌شان را برای اجاره در کرمانشاه برای مصورالدوله و در مشهد نزد اُگانف می‌فرستند.

در این بلبشوی سیاسی و فرهنگی، که مولود انقلاب مشروطه، استبداد صغیر، کودتای سید ضیا ـ رضاخان و سلطنت رضا پهلوی بود، نطفهٔ فیلم‌سازی در ایران بسته شد، و مردانی وارد کارزار شدند تا نخستین فیلم‌های سینمای ایران را با مشقت بسازند؛ مردانی که پس از چند صباحی در مصاف با بحران‌ها و رقابت‌ها زانو خم کردند و مأیوس و سرخورده از فعالیت‌های سینمایی دوری

گزیدند و تا سال‌ها بعد در «چشمی» دوربین فیلم‌برداری و عدسی‌های آپارات نگاه نکردند؛ اما به‌رغم این‌وضع آن مردان نیک‌بخت بودند؛ زیرا در دوره‌ای دست به ساختن فیلم زدند که فیلم‌سازی کم از سلحشوری نداشت، به همین جهت فیلم‌های آن‌ها بیش از رهروان بعدی‌شان با استقبال و تحسین روبه‌رو شد، و نام آن‌ها را به عنوان پیشگامان فیلم‌سازی در ایران به ثبت رساند.

این مردان سه تن بودند: آوانس اوگانیانس (۱۳۴۰-۱۲۸۰)، ابراهیم مرادی (۱۳۵۶-۱۲۸۷) و عبدالحسین سپنتا (۱۳۴۸-۱۲۸۶). نُه فیلم در طول هشت سال فعالیت سینمایی آن‌ها به بازار سینمای ایران عرضه شد: **آبی و رابی** (اوگانیانس، ۱۳۰۹)، **انتقام برادر** (مرادی، ۱۳۱۰)، **دختر لر** (خان‌بهادر اردشیر ایرانی و سپنتا، ۱۳۱۲)، **حاجی‌آقا، آکتر سینما** (اوگانیانس، ۱۳۱۱)، **فردوسی** (۱۳۱۳)، **شیرین و فرهاد** (۱۳۱۳)، **چشم‌های سیاه** (۱۳۱۵) و **لیلی و مجنون** (۱۳۱۵)، که چهار فیلم اخیر توسط سپنتا در هندوستان ساخته شدند.

آوانس اوگانیانس صحنه را آماده می‌کند روایت است که آوانس اوگانیانس (اوهانیان) در سال ۱۳۰۸ شمسی از ارمنستان شوروی، همراه دخترش زما اوگانیانس، ابتدا به مشهد و سپس تهران مهاجرت کرده است تا مقدمات فعالیت فیلم‌سازی را در ایران فراهم آورد. او در مسکو به تحصیل سینما پرداخته بود؛ اما در ایران به تدریس در مدرسهٔ پلیس پرداخت، و یک سال وقت لازم بود تا از این شغل دل‌زده شود و خود را برای هنری که به تحصیل آن پرداخته بود، جمع و جور کند، امکانات فیلم‌سازی را در ایران بسنجد و موافقت اشخاصی را برای هم‌کاری جلب کند. اوگانیانس اندیشهٔ برپاکردن نخستین «مدرسهٔ آرتیستی سینما» و ساختن نخستین فیلم بلند سینمایی را در سر می‌پخت؛ اما دولت وقت از همان ابتدا با بی‌اعتنایی او را از مساعدت مأیوس کرده بود.

آوانس اوگانیانس از آغاز سال ۱۳۰۹ اقدام به انتشار اعلان در روزنامه‌های کثیرالانتشار وقت کرد تا خبر تأسیس و افتتاح «مدرسهٔ آرتیستی سینما»، در خیابان علاالدوله، را به‌گوش علاقه‌مندان برساند. هنوز چند روزی از اعلام «نظام‌نامهٔ مدارس» از طرف یحیی قراگوزلو، وزیر معارف و صنایع مستظرفه، نگذشته بود و فیلم‌های سبک آمریک (یا جعفرخان از فرنگ آمدهٔ خودمان) با شرکت ریشارد تالماج و **دهمین آهنگ** با شرکت امی‌لاین، به عنوان «یکی از اعجاز صنایع مستظرفه» در سینما سپه به نمایش درآمده بود، که اوگانیانس خانم‌ها و آقایان را مورد خطاب قرار داد:

مدرسه آرتیستی سینما

در طهران به توسط معلمین و معلمه‌های متخصص در یوم سه‌شنبه ۲۶ فروردین ۱۳۰۹ مطابق با ۱۵ آوریل ۱۹۳۰ افتتاح خواهد شد دوره این مدرسه ۵ ماه است در اواسط هم چندین فیلم از محصلین مدرسه برداشته خواهد شد داوطلبان می‌توانند تا یوم بیست و پنجم فروردین خود را بدفتر مدرسه واقع در (خیابان علاءالدوله) معرفی نمایند که بعد از

افتتاح دیگر شاگردی قبول نخواهد شد.[1]

اوگانیانس هم‌چنین در بیست و چهارم فروردین ماه طی اعلان دیگری از متقاضیان هنرپیشگی، که تصور روشنی از بازیگری در سینما نداشتند، خواست که همه روزه از ساعت سه تا هشت بعدازظهر برای ثبت نام به دفتر مدرسه مراجعه کنند.[2] مُقدر بود که اعلان‌های بعدی، که چند نوبت در مطبوعات چاپ شدند و نشان می‌داد که قضیه کاملاً جدی است، لشکری از متقاضیان را به دفتر مدرسهٔ آرتیستی سینما بکشاند. کلاس‌های نخستین دورهٔ مدرسه روز بیستم اردی‌بهشت ماه برای آموزش «صنعت آکتری»، عکاسی، ورزش سوئدی، بوکس، شمشیربازی، بالت، رقص شرقی و اروپایی، شنا، تکنیک سینما و عملیات اکروباتیک تشکیل شد. اوگانیانس ذوق زده بود، اما طولی نکشید که غالب کسانی که با شوق آمده بودند و آوازه می‌جستند با سرخوردگی رفتند و عطای مدرسهٔ آرتیستی را به لقایش بخشیدند. فنون «آرتیستی» چیزی نبود که یک روزه کسب شود.

اسناد زیادی موجود است که نشان می‌دهند اوگانیانس در ایجاد کردن این مدرسه باکارشکنی و بی‌توجهی‌های زیادی روبه‌رو بوده است. ظاهراً نخستین اقدام او پس از انتشار آگهی‌های متعدد در روزنامه‌های وقت در خصوص افتتاح کلاس‌های «مدرسهٔ آرتیستی سینما» نامه‌ای است که در تاریخ بیست و هشتم فروردین ماه ۱۳۰۹ از طریق یوسف (ژوزف) میرزایانس (نمایندهٔ مجلس شورای ملی) به «وزارت جلیلهٔ معارف» می‌فرستد. اوگانیانس نامه را در بیست و ششم فروردین ماه نوشته است:

> اینجانب اوگانیانس رژیسور سینما در سنهٔ ۱۹۲۴ از طرف ایران در مسکو مأمور تحصیل سینما شدم. بعد از اتمام دوره تحصیل و مراجعت به وطن مراسلهٔ معرفی قنسول دولت علیّه و اسناد خود را بانضمام مراسلهٔ آقای میرزایان [میرزایانس] بوزارت معارف تقدیم کرده تقاضای اجازهٔ افتتاح کلاس سینما نمودم. وزارت جلیله به توسط آقای میرزایان به موجب مراسلهٔ رسمی اجازه کلاس را داخل در صلاحیت نظمیه تشخیص داده و بنده از نظمیه تحصیل اجازه نمودم.
>
> اینک پس از آنکه بعد از زحمات زیاد مدرسه در شرف تشکیل است مراسله‌ای از طرف وزارت جلیله بنظمیه ارسال شده اجازه وزارت معارف را لازم دانسته‌اند. البته قصور از طرف بنده نبود. قبلاً تقاضای اجازه از وزارت جلیله نموده به علاوه بکرات پرگرام و اعلانات خود را به نظر اولیای معارف رسانیده‌ام.
>
> اینک دوباره تقاضای خود را تجدید و استدعا دارم با اطلاعی که بلزوم و فواید چنین مؤسسه‌ای دارند امر و تأیید اجازه رسمی آن را هر چه زودتر صادر کنند که در اول کار اسباب تعطیل فراهم نشود.

---

۱. *اطلاعات*، شمارهٔ ۱۰۱۴، شنبه ۲۳ فروردین ماه ۱۳۰۹، ص ۲.

۲. *ایران*، شمارهٔ ۳۲۰۷، یک‌شنبه بیست و چهارم فروردین ماه ۱۳۰۹.

یوسف‌خان میرزایانس نیز در تأیید تشکیل «مدرسهٔ آرتیستی سینما» به‌عنوان یکی از «اسباب ترقی مملکت»، که موجب «افزودن ثروت» خواهد بود و در اعتراض به «خفه کردن هر امر خیری» که او از وظایف «ادارات دولتی» خوانده است، در بیست و نهم فروردین‌ماه ۱۳۰۹ در نامه‌ای «خصوصی» به وزارت معارف تقاضا می‌کند که مشکلات کار اوگانیانس برطرف شود.

> قربانت شوم. راجع به ورزشگاه متعلمین سینما که آقای اوهانیان افتتاح نموده اول بوزارت معارف رجوع شده، وزارت معارف در جواب گفته که این مسئله مربوط باداره نظمیه است و بعد نظمیه اجازه داده است. حالا بعد از آنکه زحمات زیاد کشیده شده خرجها شده و مؤسسه باز میشود وزارت معارف اشکالات تولید میکند. مثل اینکه ادارات دولتی فقط برای خفه کردن هر امر خیری ایجاد شده باشند که اسباب ترقی مملکت یا افزودن ثروت آن باشد. البته مسبوق هستید که امر فیلمبرداری در ایران چقدر کمک به اقتصادیات مملکت خواهد کرد و بنده تشویقی که از این امر نموده‌ام بهمین لحاظ بوده، حالا از حضرت مستطابعالی خواهشمندم اشکالات را رفع فرمائید که جلوگیری از این امر نشود. این مؤسسه فی‌الواقع ورزشگاه و مدرسه هم نیست. قبلاً از زحماتی که در این مسئله متحمل خواهید شد ممنون و متشکرم.

در اسناد موجود مشخص نیست که «حضرت مستطابعالی» چه کسی است، اما هر که بوده در حاشیهٔ نامهٔ میرزایانس خطاب به ادارهٔ معارف و تعلیمات تقاضای پاسخ «فوری» کرده، با توضیح این نکات که موضوع فیلم‌برداری به آن‌ها مربوط نیست و اسم «مدرسه» بایستی به «تصویب شورای‌عالی» معارف برسد. هم‌چنین تصریح شده است که «وزارت معارف ابداً نمی‌خواهد امر خیری را خفه کند ولی باسم مدرسه نمی‌شود مبادرت به فیلم‌برداری یا کار دیگری نمود. اگر مدرسه است تقاضای آن را بکند، اگر مدرسه نیست تابلوی مدرسه نزند». در اردی‌بهشت ماه ۱۳۰۹ متن زیر در جواب نامهٔ میرزایانس دربارهٔ «مدرسهٔ آرتیستی سینما» خطاب به او فرستاده می‌شود:

> در جواب مراسله‌ای که راجع بورزشگاه سینما نگاشته بودید اشعار میدارد موضوع فیلمبرداری راجع بوزارت معارف نیست و همانطور هم بخود آقای اوهانیان جواب داده شده است. اما چنانچه اسم مدرسه بر آن مؤسسه گذارده شود باید تدریس مواد موافق پروگرامی که به تصویب شورایعالی معارف رسیده باشد به عمل آید. بنابراین چنانچه مشارالیه در نظر دارد مدرسه افتتاح کند باید تقاضای کتبی پروگرام مشروح و مفصل ارسال نماید تا برای رسیدگی به شورایعالی معارف ارجاع شود.

ظاهراً یوسف میرزایانس به ادارهٔ معارف و تعلیمات دعوت می‌شود تا مدیرکل معارف همین نکات را به‌طور مشروح به اطلاع او برساند.

اما اوگانیانس که در فروردین ماه ۱۳۰۹ کلاس‌های آموزش «آرتیستی» خود را دایر کرده بود، در اوضاعی که نامه پراکنی‌های میرزایانس و مدیران وزارت معارف ادامه داشت، در سیزدهم اردی‌بهشت ماه ۱۳۰۹ در نامه‌ای به «حضور محترم مستطاب اجل آقای معاون وزارت جلیلهٔ معارف دام‌اقباله» نوشت:

> محترماً معروض میدارد نظر به اینکه قبلاً از طرف وزارت جلیله معارف امر شده بود که مدرسه آرتیستی سینما موقوف شود و از طرف اداره محترم نظمیه جلوگیری شد. بعد خود چاکر حضرتعالی را در این خصوص ملاقات و امر فرمودید اسم مدرسه برداشته ورزشگاه شود. چاکر هم اطاعت نموده. حال متمنی‌ام باداره محترم نظمیه امر فرمایند که دیگر مزاحم نشوند. ضمناً مصدع میشوم که روز جمعه ۹ مه مطابق با ۱۹ اردیبهشت کلاس مخصوص خواتین محترمه مفتوح خواهد شد. مقرر فرمائید به خانم دولت‌آبادی اطلاع داده شود که در روز مزبور برای انتخاب خواتین بورزشگاه حاضر شوند و نیز با کمال شرمندگی عرض مینمایم اگر ممکن است امر فرمایند اسم ورزشگاه را برداشته مبدل به (آستودیون) آرتیستی سینما شود. در خاتمه معذرت می‌خواهم از اینکه دومین دفعه است مصدع اوقات شریف شده‌ام. البته عفو خواهید فرمود. زیاده امر مبارک است.

نتیجهٔ این «مراسلات» و پادرمیانی‌های یوسف میرزایانس و ظاهراً امثال سعید نفیسی آن شد که «پرورشگاه آرتیستی سینما» به کارش ادامه داد.

ده روز بعد از ابتکار اوگانیانس قانون تشکیلات «بلدیه تهران» به تصویب مجلس شورای ملی رسید؛ تشکیلاتی که سرتیپ کریم‌آقا بوذرجمهری در رأس آن قرار گرفته بود و به زودی می‌بایست وظایف مهمی را عهده‌دار شود؛ اما قبل از تشکیلات بلدیه، وزارت معارف اولین مداخلهٔ علنی را در کار مدرسهٔ هنرپیشگی صورت داده بود: ابلاغ شده بود تا نام مدرسه به «پرورشگاه آرتیستی سینما» یا «ورزشگاه آرتیستی سینما» تغییر یابد. اوگانیانس که سرِ مخالفت با این‌گونه مداخله‌ها نداشت در چند نوبت اعلان‌ها را با عنوان «ورزشگاه آرتیستی» انتشار داد، اما اندک اندک همان «مدرسه» را به جای «ورزشگاه» بر پیشانی اعلان‌ها و کلاس و دفتر کارش نشاند. وزارت معارف و ادارهٔ نظمیه نیز اصراری بر حکم خود نورزیدند، و همه چیز ظاهراً به خوبی و خوشی پیش رفت.[1]

در همان چند ماهی که اوگانیانس در سال ۱۳۰۸ مشغول تدریس در مدرسهٔ پلیس بود ابراهیم مرادی در بندرانزلی به تأسیس اسمی «استودیو جهان‌نما» پرداخته بود و با سفارش وسایل فلیم‌برداری از «زایس ایکون» آلمان خود را برای ساختن نخستین فیلم سینمای ایران آماده می‌کرد. داستان اوگانیانس و مرادی جدا، اما کمابیش به موازات هم، در تهران و بندرانزلی پیش

---

۱. نگارندهٔ این سطور، پیش از این، اسناد مفصلی را دربارهٔ اوگانیانس انتشار داده است. برای اطلاع بیش‌تر: *نامهٔ فیلمخانهٔ ملی ایران*، شماره‌های ۲، ۱۰ و ۱۱ دیده شود.

می‌رفت.

نظارت دولت و بانک ملی بر قانون اسعار برای نظارت بر معاملات خارجی به منظور «ایجاد موازنهٔ ارزی» و «حفظ ارزش خارجی ریال» منجر به جلوگیری از ترخیص وسایل فیلم‌برداری مرادی از گمرک شد. او شانس «اولین»ها را ـ که بعدها آن همه ادعایش را کرد ـ از دست داد.

در همین ایام علی وکیلی، که برای عمومی کردن سینما کوشش‌های نامأجور داشت، پس از دوندگی بسیار نخستین مجلهٔ سینمایی ایران را با نام سینما و نمایشات در مرداد ماه ۱۳۰۹ به سردبیری و مدیریت اسحاق زنجانی انتشار داد. این مجله علاوه بر مطالب متنوع، اعلان‌های سینمایی را با قیمتی نازل منتشر می‌ساخت. اما اعلان‌های اوگانیانس و مرادی جایی در این مجله نداشتند. روزنامه‌های تهران از قول اوگانیانس آگهی می‌کردند:

ورزشگاه آرتیستی سینما

چون عدهٔ انتشار داده‌اند که مؤسسه ورزشگاه آرتیستی سینما تعطیل شد لذا این مؤسسه خواطر محترم عموم را مستحضر میدارد که ورزشگاه آرتیستی کمافی‌السابق مفتوح و نظر به ضیق مکان از محل سابق خود بخیابان شیخ لختی جنب اداره ستاره جهان انتقال یافته و تا ۲۰ روز دیگر اولین فیلم را از خود محصلین برخواهد داشت و مطابق قراردادی که با کمپانی خارجی منعقد نموده تا ۳ ماه دیگر به برداشتن فیلم‌های بزرگ مبادرت خواهد نمود و چون عده شاگردان فعلی بمنظور فوق کافی نیست لذا مؤسسه تا ۱۵ نفر دیگر شاگرد میپذیرد و دفتر ثبت اسامی داوطلبان تا ۱۵ تیر در خود مؤسسه از ساعت ۵ الی ۶ بعدازظهر مفتوح و نیز دفتر ثبت اسامی داوطلبان کلاس اطفال مخصوص سینما که تا ۲۰ تیرماه مفتوح خواهد شد تا ۱۷ تیر در همان ساعت باز خواهد بود.

دفتر ورزشگاه آرتیستی سینما

نمرهٔ اعلان ۷۱۴۰

یا:

پس از ۲۰ روز دیگر اولین فیلم از خود محصلین برداشته خواهد شد و چون کمپانی خارجی شرکت نموده، لذا بعد از سه ماه فیلم‌های معظمی از زندگانی ایرانی‌ها برداشته خواهد شد.[۱]

برداشتن «فیلم‌های معظمی از زندگانی ایرانی‌ها»، که آوانس اوگانیانس وعده داده بود، شوخی‌بردار نبود. کم‌تر از یک ماه بعد از انتشار اولین نوبت اعلان فوق روزنامهٔ آئینهٔ ایران، به مدیریت امیر جلیلی، در سرمقاله‌ای با عنوان «مالیات بر سینما» با قید این نکته که «تمام فیلمها باید

۱. این آگهی در روزنامهٔ *ستاره جهان* در سه نوبت: شمارهٔ ۲۷۴، پنج‌شنبه پنجم تیرماه ۱۳۰۹، شمارهٔ ۲۷۵، جمعه ششم تیرماه ۱۳۰۹ و شمارهٔ ۲۸۱ جمعه سیزدهم تیرماه ۱۳۰۹ درج شد.

قبل از نمایش، گذشته از نظر سیاسی از نظر اخلاقی هم سانسور شود» نوشت:

در اینجا ظاهراً فیلمها سانسور نمی‌شود و اگر هم فرضاً سانسور شود از نمایش فیلمهایی جلوگیری میشود که از لحاظ سیاست انتشار آن صلاح نباشد، و الا در خصوص اخلاق محققاً توجهی به این موضوع نمیشود.[۱]

و سیزده روز بعد از سرمقالهٔ روزنامهٔ آئینهٔ ایران انجمن بلدیهٔ تهران «لایحهٔ نمایشها و سینماها» را در جلسهٔ دوشنبه سیزدهم مردادماه ۱۳۰۹ در بیست و یک ماده از تصویب گذراند و تذکر داد:

۷) افتتاح سینما باید با اجازهٔ کتبی بلدیه باشد.

۸) هر سینمائی مکلف است مدیر مسئولی تعیین و کتباً به شعبهٔ معارف بلدیه معرفی نماید.

۹) مدیر سینما ملزم است که برای نمایش هر فیلمی تقاضای جواز نماید و موظف است که فیلم تقاضا شده را قبلاً در سانس غیرعمومی به نمایندهٔ معارف بلدیه ارائه بدهد تا در صورت لزوم از نقطه نظر اخلاق جرح و تعدیل لازم را بعمل آورد.

۱۰) هر قسمت از فیلم را که بلدیه منافی با اخلاق و عفاف بداند قطع نموده با حضور مدیر سینما در قوطی گذارده لاک و مهر کرده در مقابل رسید کتبی تحویل و تسلیم مشارالیه خواهد داشت.

۱۱) متخلفین از مواد فوق بمحاکم صالح جلب خواهند شد.

اوگانیانس یک ماه بعد از تصویب این لایحه، در مقام مدیر مدرسهٔ آرتیستی سینما، در شب دوشنبه دوازدهم آبان‌ماه ۱۳۰۹ تعدادی از نمایندگان مجلس و ارباب جراید را دعوت کرد تا در سالن نمایش مدرسهٔ آرتیستی بر «جلسهٔ امتحان» شاگردان نظارت کنند. «در پرده اول وضعیت زندگی سه نفر فقیر بی‌بضاعت را نشان می‌داد که از گرسنگی و سرما در شرف مرگ بودند» و «منظرهٔ خیلی رقت‌انگیزی» بود. «پردهٔ دوم محبس و فرار یک نفر حبسی را نشان می‌داد و پردهٔ سوم حرکات سه نفر رفیق دزد را مجسم می‌کرد.» پرده‌های دیگر «محکمهٔ دندان‌ساز و طرز اعمال و رفتار یک دندان‌ساز بی‌سواد و بی‌اطلاع را نشان می‌داد که کمدی جالب توجهی بود» و «عملیات ورزشی و ژیمناستیکی» حسن مینویی، که شاگرد اول مدرسه بود، و از کارهای او «بلند کردن میله‌ای که ۱۰۴ کیلو (۳۴ من) وزن داشت در یک دست، کوبیدن میخ با قوت دست و پاره کردن سینی بزرگ مسی با دست و شکستن کله قندی با ضرب انگشت بود». «کارهای ورزشی میرزا احمدخان صفوی هم شایان توجه بود.»[۲]

---

۱. *آئینه ایران*، شمارهٔ ۱۲۸، سه‌شنبه سی و یکم تیرماه ۱۳۰۹، ص ۱.
۲. *اطلاعات*، شمارهٔ ۱۱۷۸، سه‌شنبه سیزدهم آبان‌ماه ۱۳۰۹، ص ۲.

یکی از خبرنگارانی که در این جلسه حضور داشته با دیدن این عملیات «جالب توجه» با اشاره به این نکته که «این مدرسه اولین مدرسه‌ای است که در ایران برای تربیت آرتیستی فیلم‌برداری سینما باز شده است» نوشت:

آقای وکیلی مؤسس سینما سپه نیز چندی قبل به این کار دست زدند ولی گویا عدم وسایل کافی ایشان را دل‌سرد کرد زیرا در صورتی می‌توان از این مدرسه و آرتیست‌هایی که تربیت می‌شوند استفاده نمود که وسایل مکفی فراهم باشد و تا یک کمپانی یا شرکتی برای فیلم‌برداری که سرمایه لازمی داشته باشد تشکیل نگردد پیشرفت این قبیل امور صنعتی خیلی مشکل بنظر می‌آید ولی در عین حال امیدواری میرود که پس از تربیت شدن یکدسته آرتیست قابل سینما کمپانیها و یا اشخاصی پیدا میشوند که از وجود آن‌ها استفاده نموده و در مملکت فیلم بردارند.[۱]

هنوز کلاس‌های دورهٔ اول برقرار بود که اوگانیانس افتتاح کلاس‌های دورهٔ دوم را وعده داد:

افتتاح ورزشگاه آرتیستی سینما دوره دوم

دوره اول ورزشگاه آرتیستی سینما تا ۲۵ مهرماه منقضی و دوره دوم از ۳۰ مهرماه مفتوح خواهد بود. دفتر ثبت اسامی داوطلبان تا ۲۰ مهرماه همه روزه سوای ایام یکشنبه و جمعه از ۵ الی ۶ بعدازظهر در دفتر ورزشگاه واقع در خیابان شیخ (لختی) جنب روزنامه ستاره جهان مفتوح خواهد بود شرایط ورود ۱ـ صحت مزاج ۲ـ عدم فساد اخلاق و سوء سابقه ۳ـ معلومات علمی بقدر لزوم ۴ـ تصدیق متخصص مدرسه داثر به استعداد شاگرد. از شاگردان دورهٔ اول بمعیت شاگردان جدید فیلم برداشته میشود. به اشخاصی که سابقاً از طهران و ولایات برای ورود به دورهٔ دوم مراجعه نموده بودند مخصوصاً تذکر داده میشود که تا ۲۰ مهرماه برای ثبت اسامی خود مراجعه نمایند.

دفتر ورزشگاه آرتیستی سینما

نمرهٔ اعلان ۱۰۷۶۷

حدود هشت ماه بعد از آغاز نخستین دورهٔ مدرسهٔ آرتیستی سینما یک دهم متقاضیان حرفهٔ هنرپیشگی، که در کسب آموزش سمج و پی‌گیر بودند، با «موفقیت» برنامه و آموزش‌های مدرسه را به پایان رساندند. آوانس اوگانیانس مسرور از پیشرفت کار خود از نمایندگان مجلس و مدیران جراید دعوت کرد تا در جلسهٔ امتحان برای مشاهدهٔ عملیات شاگردهای مدرسه حضور یابند. سه‌شنبه نهم دی‌ماه ۱۳۰۹ اسامی دوازده تن به عنوان فارغ‌التحصیلان دورهٔ اول مدرسهٔ آرتیستی سینما اعلام شد: حسن مینویی، احمد دهقان، محمدعلی قطبی، امیر ارجمند، ابوالقاسم آشتی،

---

۱. همان‌جا.

محمد ضرابی، اسماعیل نجات، عباس طاهباز، کاظم سیار، منوچهر هوشی، حسین نوری و غلام‌علی سهرابی. این دسته همان کسانی هستند که اوگانیانس را در تهیهٔ نخستین فیلمش یاری دادند، و چون زنان جسارت ثبت‌نام در «مدرسهٔ آرتیستی نسوان» را نیافته بودند اوگانیانس برای ایفای نقش زن فیلم از خانم سیرانوش، خواننده و بازیگر ارمنی تئاتر، دعوت کرده بود.

نخستین فیلم سینمای ایران روز جمعه دوازدهم دی‌ماه ۱۳۰۹ عده‌ای از نمایندگان مجلس، رجال و شخصیت‌های بانفوذ مملکتی، مدیران و مفسران جراید و گروهی از فارغ‌التحصیلان دورهٔ اول مدرسه دعوت شدند تا ساعت دو بعدازظهر در سینما مایاک شاهد نمایش نخستین فیلم سینمای ایران باشند. ساعتی قبل از نمایش فیلم، مدعوین در سالن و راهرو سینما اجتماع کرده و مشغول گفت‌وگو بودند.

بعضی از سر شوق زودتر از ساعت مقرر آمده بودند. رضا کمال (شهرزاد)، نمایش‌نامه‌نویس و منتقد و از بنیان‌گذاران تئاتر در ایران، قبل از دیگران حاضر شده بود. روبه‌روی در ورودی سینما انبوه مردم عادی، که اجازه نمی‌یافتند وارد سالن شوند، هنگامه‌ای به پا کرده بودند. بعضی از تازه‌واردها علت ازدحام را از دیگران جویا می‌شدند و افراد مطلع پاسخ می‌دادند: «قرار است اولین جلسهٔ نمایش یک فیلم بلند ایرانی افتتاح شود.» اتفاق فرخنده و بی‌سابقه‌ای بود.

فیلم آبی و رابی نام داشت، که اوگانیانس با تقلید از فیلم‌های دو کمدین مشهور دانمارکی، کارل شن‌ستروم (۱۹۴۲-۱۸۸۱) و هارولد مادسن (۱۹۴۹-۱۸۹۰)، که در ایران به پات و پاتاشون مشهور بودند، ساخته بود. گریشا ساکوارلیدزه، مدیر سینما و تهیه کنندهٔ فیلم، که این دعوت مجانی را خوش نمی‌داشت، با بدخلقی و لودگی رجال و نمایندگان مجلس و مطبوعات را استهزا می‌کرد. فیلم، طبق اعلام قبلی، ساعت دو بعدازظهر نمایش داده شد. تماشاکنندگان هیجان زده بودند. «مثل این بود که بعد از مدتی مهاجرت و تحمل رنج غربت دوباره به دیار مألوف خود رسیده به ملاقات قیافه‌های محبوب آشنا نائل شده بودند»[1]. تصویرهای این «دیار مألوف» و «قیافه‌های محبوب آشنا» در بیش‌تر نماها تیره و تار و بی‌رنگ و غیرمشخص بود. با تماشای بعضی بخش‌های پراکندهٔ (واریته) این فیلم «کمیک» صدای قاه‌قاه خندهٔ حضار فضای تالار را می‌انباشت. روایت است که حرکت‌های خنده‌آور و شوخی‌های شیطنت‌آمیز آبی (بلند باریک) و رابی (کوتاه چاق)، که به بازی کودکان شباهت داشت، بیرون از حد رفتار معمول و طبیعت آدمی و گاه تا حد کاریکاتور اغراق‌آمیز بود: آبی با لولهٔ پلاستیکی مقدار زیادی آب می‌نوشد، اما شکم رابی بالا می‌آید. آبی و رابی وارد رستوران لقانطه می‌شوند. پیشخدمتی برای آن‌ها مرغ پخته می‌آورد. همین که آن دو کارد و چنگال به دست می‌گیرند مرغ به پرواز در می‌آید. آبی قصد خوابیدن دارد و بر اثر شدت گرما سرش را روی بالش جابه‌جا می‌کند، بالش پاره می‌شود و پرهای

---

۱. *ایران*، شمارهٔ ۳۴۲۶، پنج‌شنبه هجدهم دی‌ماه ۱۳۰۹، ص ۲.

سفید آن در فضای اتاق می‌گردند. در همین هنگام رابی وارد می‌شود و به تصور این که برف می‌آید چترش را باز می‌کند و بالای سر می‌گیرد.

نقل است که اوگانیانس، جوان خوش زبانی را آموزش داده بود تا تصاویر تاریک و ماجراهای گنگ تکه‌های پراکندهٔ فیلم را برای بینندگان توجیه کند. جارچی آن‌چه راکه اوگانیانس نتوانسته بود به زبان تصویر بازگوید به جماعت حالی می‌کرد. بینندگان کنجکاو «مناظر دلپذیر پایتخت وطن گرامی» و «مراسم سلام و اعیاد و آبادی امروز ایران و طرز زندگانی ایرانیان»[1] را دیدند و همراه آدم‌های فیلم با واگن اسبی به طرف شاه‌عبدالعظیم رفتند. از چراغ برق و گارماشین گذشتند تا به شاه‌عبدالعظیم رسیدند. سفری که البته بی‌غوغا هم نبود. در مقصد دیدند که اشخاص سفرهٔ ناهار چیده‌اند و آفتابه به دست در آمدوشد هستند و کوچک‌ترها، که قرار نبوده است حرف بزرگ‌ها راگوش کنند، درکنار حوض به جست‌وخیز مشغولند. یکی داخل حوض می‌افتد، از بینی دیگری خون می‌آید و پزشک سربزنگاه می‌رسد تا به وضع مجروح رسیدگی کند. جارچی چون احساس می‌کند بینندگان متوجهٔ قضایا نشده‌اند توضیح می‌دهد: «دکتر وارد می‌شود.» و وقتی آخرین تصویر فیلم از آپارات می‌گذرد و دیگر چیزی بر پرده منعکس نمی‌شود جارچی فریاد می‌کشد: «در اینجا بدین وسیله پایان فیلم اعلام می‌شود.»

فردای نمایش این واریته روزنامهٔ اطلاعات در یادداشت بدون امضایی، زیر عنوان «فیلم‌برداری»، با اشاره به لزوم «ترویج و تقویت» صنعت سینما در ایران و نیزمبادلهٔ فیلم‌های ایرانی با اروپایی نوشت:

> فیلمی که دیروز نشان داده شده یکقسمت مربوط بمنظره شهر طهران در چند سال قبل و منظره شهر طهران کنونی و ساختمان‌ها و خیابان‌های جدیدالتأسیس آن بود یکقسمت هم بازی مضحک (کمیکی) بود که بتوسط آرتیست‌های تربیت شدهٔ مدرسهٔ آرتیستی سینما برداشته شده بود و با اینکه اولین مرتبه بازی آن‌ها بود معهذا خیلی خوب از عهده برآمده بودند و فیلم مزبور جالب توجه واقع شد.[2]

آبی و رابی نمونهٔ فیلمی بود که با نشان دادن «ترقیات» نه فقط در تعارض با «مصرحات قانون» و «مضر به اخلاق عمومی» نبود، بلکه در همان مسیری سیر می‌کرد که مسئولان وزارت معارف و ادارهٔ نظمیه خواستار بودند: تبلیغ نوسازی شهرها و تغییر شکل ظاهری پایتخت، که کریم‌آقا بوذرجمهری به دستور رضاشاه در جهت آن کوشش می‌کرد.

اما گروه‌های فیلم‌برداری خارجی که به ایران می‌آمدند تصویر دیگری از چهرهٔ شهرها و پایتخت ثبت می‌کردند: فیلم **خزپوش** (بگ نازاروف، ارمنستان، ۱۹۲۶)، به عنوان اولین فیلم بلند داستانی دربارهٔ ایران، و یک کاروان ایرانی لحظاتی از کسب تجار خرده‌پا در بازارهای سنتی

---

۱. *ستارهٔ جهان*، شمارهٔ ۴۲۶، یک‌شنبه چهاردهم دی‌ماه ۱۳۰۹، از یادداشت اعتصام‌زاده، مدیر روزنامه.
۲. *اطلاعات*، شمارهٔ ۱۲۲۸، شنبه سیزدهم دی‌ماه ۱۳۰۹، ص ۱.

ایران و چک و چانه‌زدن‌های مشتریان را نشان می‌داد. نویسندهٔ مقالهٔ «فیلم‌برداری» یادآورد شده است:

> چند ماه قبل در خاتمه یک کنفرانسی که در پاریس از طرف یک نفر مستشرق راجع بایران داده می‌شد نمی‌دانم فیلمی از کجا تهیه شده بود که در آنجا به معرض تماشا گذاردند این فیلم که به خیال خودشان جنبه افتضاح و رسوایی نداشت البته یکقسمت مربوط به آثار تاریخی ایران بود که مثلاً خرابه‌های قبر حافظ را در شیراز و مقبره حمدالله مستوفی را در قزوین که رو بخرابی گذاشته و چندین مقبره مخروبه از قم نشان می‌داد و بعد هم دورنمای گنبدهای بازار و سپس دالان‌های تنگ و تاریکی را نشان داد و معرفی کرد که اینجا بازار و محل دادوستد و تجارت ایران است ... در هر حال نسبت باین موضوع باید توجه مخصوص کرد، یا اجازه نداد که خارجی‌ها در ایران فیلم بردارند و یا فیلم آن‌ها را تحت نظر گرفته و سانسور نمود تا از برداشتن عکس و فیلم منظره‌های بد خودداری نموده و یا اقلا خوب و بد هر دو را برداشته نشان بدهند.[1]

فیلم **راه‌آهن** نیز که زیر نظر شرکت دانمارکی کامپساکس (که در احداث خطوط راه‌آهن ایران مشارکت داشت) ساخته شده بود به نوشتهٔ نویسندهٔ یکی از روزنامه‌های وقت فیلمی بود با هدف نشان دادن «اخلاق اجتماعی ملت ایران»؛ اما اهالی ایران را افرادی غیرمتمدن و ایران را ویرانه‌ای غیرقابل سکونت معرفی می‌کرد. ظاهراً آن‌چه خشم نویسندهٔ روزنامه را برانگیخته تصاویری بوده است که زندگی روستاییان و وضع بی‌ریخت راه‌های صعب‌العبور ایران را نشان می‌داده است. نویسندهٔ این مقالهٔ بدون امضا نیز با تأکید بر این موضوع که «چاره‌ای نداریم جز این‌که مأموران دولت در نقاط مملکت دقیق‌تر باشند» نوشت:

> این نکته را همه متوجه هستیم که اگر احیاناً یکنفر اروپایی بایران بیاید و بخواهد فیلم بردارد هیچ وقت نمیرود از مناظر قشنگ و زیبا و آثار برجسته تاریخی ایران و شهرهای خوب و خیابان‌های بالنسبه نظیف و قشنگ ایران عکس و فیلمهائی برداشته با خود ببرد اروپائی وقتی بقصد فیلم‌برداری بایران آمد میرود در ده کوره‌ها و مناطق دور از آبادی یکدسته مردمان عجیب با اخلاق و عادات دور از تمدن را پیداکرده آن‌ها را آلت استفاده خود قرار داده فیلم بر میدارد. او درست فکر میکند اگر بخواهد فیلم عادی بردارد یعنی منظره‌های خوب و در مراکز مهم ایران، از اخلاق و عادات و زندگی مردم فیلم بردارد برای او این فیلم قیمتی ندارد زیرا مثلاً منظرهٔ فلان خیابان تهران هیچ توجه اروپائی را جلب نمیکند زیرا بهتر از این منظره‌ها را خودشان دیده و دارند ولی وقتی منظرهٔ غذا خوردن یک خانوادهٔ دهاتی دور از همه چیز یا میدان‌های کثیف و پرجمعیت و سلمانی

---

۱. همان‌جا.

توی میدانرا که مشغول ریش‌تراشی است فیلم بر میدارند بدیهی است توجه اروپایی را جلب مینماید، زیرا همه در نظر او چیزهای عجیب و غریبی است و در عین حال یک ملتی در نظر آن‌ها باین اخلاق و عادات و دارای این بناهای مخروبه و کثیف معرفی میگردد.[۱]

فیلم **کاروان زرد** (کارگردان: لئون پوواریه و فیلم‌بردار: آندره سوفام)، که به سرمایهٔ آندره سیتروئن، کارخانه‌دار معروف فرانسوی، توسط یک گروه بیست و یک نفری در اردی‌بهشت ماه ۱۳۱۰ ساخته شد، تصاویری از واگن‌های اسبی را در پایتخت در کنار قافله‌ای از اتومبیل‌های سیتروئن زرد نشان می‌داد، که نمایش آن در بلژیک و فرانسه اعتراض ایرانیان را برانگیخت و همان روزنامه محل درج نامه‌های اعتراض‌آمیز ایرانیان خجلت‌زدهٔ مقیم بلژیک شد:

فیلم بقدری از نظر خارجیان مضحک بود که هر ایرانی را متأثر ساخت ... سابق بر این لباس و کلاه و عمامه‌های مختلف و رنگارنگ که کاملاً شبیه بالماسکهٔ حسابی بود توجه خارجیان را جلب میکرد ولی خوشبختانه این عیب بزرگ رفع شده، ولی چیزی که باقی مانده همان واگن اسبی کذایی است که واقعاً به تمام حیثیت مملکت ما بر می‌خورد.[۲]

احتمالاً بر مبنای همین اعتراض‌ها بود که سرتیپ کریم‌آقا بوذرجمهری تاب نیاورد و در فروردین ماه ۱۳۱۱ واگن‌های اسبی تهران را جمع کرد.

در همین ایام نویسندگان مطبوعات قلم به دست گرفتند و «باید» و «نباید» مربوط به فیلم‌ها و کار فیلم‌سازان را از لحاظ «اخلاقی» مشخص کردند. به عنوان نمونه:

سینما و تآتر یکی از دو عوامل مهمی است که در بدی و خوبی اخلاق اجتماعی یک ملتی نهایت تأثیر را دارد و بدین جهت علمای اجتماع و علاقمندان به تربیت ملی در جامعه و میان ملت خود سعی و مجاهده دارند که در سینما و تآتر همیشه پیس‌های جالب توجهی را که مؤید خوبی اخلاق جامعه باشد بنمایش گذارند. زیرا میتوان گفت که سینما و تأتر مانند مدرسه مؤثر است.

در تهران هم که امروز این صنعت اهمیتی به خود گرفته و در مردم میل و شوق تماشای آن‌ها پیدا شده است متصدیان این قبیل مؤسسات باید سعی کنند فیلمهای اخلاقی و جالب توجه و پیه‌سهایی که بقلم نویسندگان بزرگ از لحاظ تقبیح یک خلق زشت و تمجید اخلاق خوب نگارش یافته بمعرض نمایش گذارند.[۳]

---

۱. *اطلاعات*، شمارهٔ ۱۲۴۵، شنبه چهارم بهمن‌ماه ۱۳۰۹، ص ۱.
۲. *اطلاعات*، بیست و هفتم بهمن‌ماه ۱۳۱۰، ص ۲.
۳. *ایران*، شمارهٔ ۳۷۳۴، جمعه بیست و دوم بهمن‌ماه ۱۳۱۰، ص ۱.

اوگانیانس بیش از هر فیلم‌ساز دیگری در معرض این‌گونه قضاوت‌ها بود؛ زیرا بیش از دیگران فعال و در امور سینما پی‌گیر بود. او پس از نمایش اولین فیلم خود از علاقه‌مندان به شرکت در کلاس‌های آموزشی دومین دورهٔ مدرسهٔ آرتیستی دعوت کرده و عباس مسعودی، سعید نفیسی، اعتصام‌زاده، علی وکیلی، احمد دهقان و عیسی (ژوزف) میرزایانس را به عنوان هیئت رؤسای دورهٔ دوم تعیین کرده بود؛ ظاهراً سیسیل. ب. دومیل، کارگردان امریکایی، نیز ریاست افتخاری گروه برگزیدهٔ اوگانیانس را پذیرفته بود.

اقبال عامهٔ بینندگان و «ارباب جراید» از فیلم آبی و رابی بر خوش‌بینی و بلندپروازی اوگانیانس افزوده بود. او مجدداً برای تأسیس مدرسهٔ آرتیستی نسوان و کودکان اقدام کرد: «خانم‌های محترمه با معرفی یکی از اقوام نزدیک خود به مدرسهٔ آرتیستی نسوان پذیرفته خواهند شد.» آوانس اوگانیانس در اعلان نمرهٔ ۱۹۸۰ نوشت:

مدرسه آرتیستی سینما

کلاس مخصوص تربیت اطفال برای سینما افتتاح خواهد شد. برای توضیحات از ۶ ـ ۸ بعدازظهر به دفتر مدرسه در خیابان شیخ (لختی) مراجعه فرمائید.

دفتر مدرسه[۱]

کوشش اوگانیانس برای تأسیس مدارس مخصوص نسوان و کودکان به نتیجه نرسید، اما او سکوت و انفعال را جایز ندانست و با ثبت نام از متقاضیان دورهٔ دوم مدرسهٔ آرتیستی را افتتاح کرد.

> در دورهٔ دوم مدرسه عده‌ای که به زودی از هنرمندان و هنرپیشگان نامی شدند شرکت کردند از قبیل احمد گرجی، مرحم ابوالفضل اخویان، محمدعلی قطبی، خردمند، عباس لگا، رشیدی، سنجری، عدالت‌پور و عدهٔ دیگر. تدریس به کمک یک عده معلمین درجهٔ اول شروع شد. اوضاع مدرسه در نتیجهٔ جدیت و مراقبت دهقان بهبود کامل یافت.[۲]

در این ایام نویسندگان مطبوعات پیشنهاد می‌کردند که سالن‌های سینما بیش‌تر و مجهزتر شوند و روزهای نمایش افزایش یابند. ارزان کردن بلیت، کوشش برای «تکثیر تماشاچی»، «توجه بیشتر به انتظامات سالون، خوبی فیلم و فراهم کردن آسایش و رفاهیت مردم» از پیشنهادهای دیگر بود.[۳] تحت تأثیر پیشنهاد مطبوعات در روز جمعه سیزدهم اسفند ماه ۱۳۱۰ بلدیهٔ تهران با انتشار

---

۱. *اطلاعات*، شمارهٔ ۱۲۴۹، چهارشنبه هشتم بهمن‌ماه ۱۳۰۹، ص ۱.
۲. *تهران مصور*، شمارهٔ ۳۵۶، جمعه دوازدهم خردادماه ۱۳۲۹، ص ۳.
۳. *اطلاعات*، شمارهٔ ۱۲۳۴، یک‌شنبه بیست و یکم دی ماه ۱۳۰۹، ص ۱ و دوشنبه بیست و دوم دی ماه ۱۳۰۹، ص ۱ دیده شود.

یک آگهی «صورت نرخ سینماها» را به قرار زیر اعلام کرد:

۱. سینما ایران: صندلی ۱ قران، ۲ قران، ۳ قران، ۵ قران لژ بالا صندلی ۸ قران پشت لژهای بالا ۵ قران، لژ پایین یک تومان.

۲. سینما مایاک: ۱ قران، ۲ قران، ۳ قران، ۵ قران لژ بالا ۸ قران و ۴ قران لژ پایین یک تومان.

۳. سینما سپه: ۱ قران، ۲ قران، ۳ قران، ۵ قران و لژ ۸ قران.

۴. سینما پالاس: ۲ قران، ۳ قران، ۵ قران، ۸ قران، و لژ یک تومان.

۵. داریوش: ۱ قران، ۲ قران، ۳ قران و ۵ قران.

٦. گلستان: ۱ قران، ۲ قران، ۳ قران و ۵ قران.

۷. تمدن: ۱ قران، ۲ قران و ۳ قران.

۸. برق: ۱ قران، ۲ قران، ۳ قران و ۴ قران.

گزارش «دایرهٔ احصاییه»ی بلدیهٔ تهران گویای آن است که آمار دفعه‌هایی که اهالی پایتخت در سال ۱۳۱۰ به سینما رفته‌اند و مبلغی که بابت خرید بلیت پرداخته‌اند به ترتیب ۱/۰۳۲/۹۷۳ دفعه و ۲۰/۹٦۳/۱۵۰ ریال بوده است، یعنی با توجه به جمعیت شهر تهران در آن سال هر فرد به طور متوسط پنج بار به سینما رفته و دوازده ریال بابت خرید بلیت پرداخته است.[1]

ابراهیم مرادی و دومین فیلم به‌رغم تحولی که ایجاد شده بود ابراهیم مرادی در بندرانزلی و تهران برای ترخیص وسایل فیلم‌برداری خود از گمرک مدت هجده ماه به این در و آن در زد. او بالاخره توانست ثابت کند که «قانون عطف به ماسبق نمی‌شود» و وسایلش را از گمرک گرفت و برای آن که از آوانس اوگانیانس عقب نماند ـ که مانده بود ـ خبر تأسیس «استودیو فیلم‌برداری جهان‌نما» را در بندرانزلی منتشر ساخت، با این تذکر که گردانندگان آن مشغول تهیهٔ فیلمی به نام **انتقام برادر** هستند، که قرار است به‌زودی نمایش داده شود.

مرادی، که ظاهراً در سال‌های نوجوانی با بعضی اعضای جنبش جنگل محشور بود، پس از شکست جنبش و با توجه به روحیه‌ای که بعد از کودتا و استقرار سلطنت پهلوی بر محیط هنری ایران حاکم شد، در میان امواج ادبیات سوزناک و سودایی از نوع **فرنگیس** (سعید نفیسی، ۱۳۰۳)، **اسرار شب** (عباس خلیلی ۱۳۰۵)، **پریچهر** (محمد حجازی، ۱۳۰۸)، **لازیکا** (حیدرعلی کمالی، ۱۳۰۹)، **من هم گریه کردم** (جهانگیر خلیلی، ۱۳۱۱) و مانند این‌ها به صف «رمانتیک»های وطنی پیوست. واکنش این جماعت که از سوی محصلان اعزامی به فرنگ، به ویژه فرانسه و آلمان، تقویت می‌شد از این لحاظ که از کانون حوادث اجتماعی و افکار خشک و خشن

---

۱. *مجلهٔ بلدیه*، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، فروردین‌ماه ۱۳۱۳.

سیاسی فاصلهٔ دراز داشت خوشایند نودولتان بود.

فیلم مرادی **انتقام برادر** یا **جسم و روح** نام داشت و قبل از آن که به پایان برسد در سال ۱۳۱۱ به‌طور ناقص و با افزودن چند نمای رقص و آواز در بندرانزلی و سپس در چند جلسهٔ خصوصی در تهران نمایش داده شد. گروه فنی و بازیگران فیلم مرادی رابطه‌ای با گروه اوگانیانس در تهران نداشت. کارگردانی، نویسندگی متن، فیلمبرداری و تدوین فیلم به عهدهٔ خود مرادی بود، و عبدالحسین لجستی، رضا شهابی، احمد مرادی، کاظم پورحسن، لیدا ماطاوسیان، علی فصیحی و ژاسمین ژوزف بازیگران فیلم بودند.

درون‌مایهٔ اصلی **انتقام برادر** اعتراض مقبول به عناصر «بی‌اخلاق» و «ناپاک» و «بی‌غیرت» طبقهٔ متوسط ـ به عنوان واکنش طغیان‌آمیز رمانتیک ـ بود؛ اعتراضی که دست بالا خصلتی کاملاً اخلاقی داشت و گلایه‌ای بود برضد قدرت ثروت و تأثیر تباه‌کنندهٔ آن، و در نفی عیاشی، بیکارگی، تجاوزِ به عنف و رفتار غیرمسئول. وارستگی، عشق ناب، زیبایی، فداکاری و پاکیزگی اخلاقی خصایصی بود که ستایش و تجلیل می‌شد.

فیلم **انتقام برادر**، که سازنده‌اش برای آن دست کم سه سال خون دل خورد، نظر مردم را نگرفت. مرادی و رضا شهابی، که حدود دو هزار تومان برای فیلم سرمایه‌گذاری کرده بودند، با نمایش فیلم در چند جلسهٔ خصوصی کم‌تر از نصف این مبلغ عایدشان شد.

گزارش «دایرهٔ احصاییه» حاکی از آن است که در سال نمایش **انتقام برادر** (۱۳۱۱) جمع کل دفعه‌هایی که اهالی شهر تهران به سینما رفته‌اند ۹۲۷/۹۸۶ و مبلغی که به باجه‌ها پرداخت کرده‌اند ۲۱۵/۸۹۳/۱۵۰ ریال بوده است؛ یعنی هر فرد به طور متوسط چهار بار به سینما رفته و ۱۲/۵۰ ریال خرج کرده است. گزارش «دایرهٔ احصاییه» نسبت به سال ۱۳۱۰ کاهش محسوسی را نشان می‌دهد، که البته روشن کردن جزییات آن قابل تأمل است.

گروه اوگانیانس **انتقام برادر** را به‌عنوان یکی از فیلم‌های سینمای ایران به حساب نمی‌آوردند، و مرادی نیز از **آبی و رابی** به‌عنوان فیلمی «که موضوع نداشت و فیلم‌هایی که به هم مربوط نبودند و تکه تکه به قدر چهار پرده سر هم چسبانده بودند»[1] یاد می‌کرد، و **انتقام برادر** را نخستین فیلم سینمای ایران می‌دانست. گروه اوگانیانس برای دومین فیلم خود به دنبال «سوژه» بود، و بالاخره مانند فیلم نخست طرحی با مایهٔ خنده‌دار پیدا کرد. مایهٔ «سوژهٔ» دوم موجب انشعاب در صف اعضای هیئت رؤسا و فارغ‌التحصیلان مدرسهٔ آرتیستی سینما شد. احمد دهقان و محمدعلی قطبی به‌عنوان سرکردگان انشعاب زیر پرچم ابراهیم مرادی گرد آمدند، که باروبنهٔ خود را از بندرانزلی جمع کرده و در مرکز رحل اقامت افکنده بود. انشعابیان طرح هایی با مایهٔ اشک‌انگیز را می‌پسندیدند. در ماه‌های نخست پس از انشعاب با مشارکت احمد دهقان، احمد گرجی و ابوالفضل اخویان «کلوب آرتیست‌های سینما» تشکیل شد، که در «قسمت ورزش» آن میراحمدخان صفوی،

---

۱. *اطلاعات*، شمارهٔ ۱۴۱۲۹، سه‌شنبه بیست و نهم خردادماه ۱۳۵۲، ص ۷.

عباس لگا و فواره تدریس می‌کردند، تصدی «قسمت تئاتر» به عهدهٔ احمد گرجی بود، قسمت «اجتماعات و دعوت‌ها و پذیرایی‌ها» را احمد دهقان، که مدیر عامل کلوب نیز بود، و «قسمت موسیقی» را رشیدی اداره می‌کردند.

عبدالحسین سپنتا و فیلم ناطق اوگانیانس که کوشش‌هایش برای جلب «خواتین محترمه» به «مدرسهٔ آرتیستی نسوان»، به مدیریت فخرالزمان جبار وزیری، با شکست روبه‌رو شده بود طرحی را مایهٔ کار فیلم بعدی خود قرار داد که ایران را به «راه تجدد» می‌برد: انتقاد به مخالفت خانواده‌های سنتی با باز شدن پای دختران‌شان به سینما. زمینهٔ فرهنگی این طرح در جامعه با شدت و خشونت در حال گسترش بود. به موازات فعالیت‌های سخت‌کوشانهٔ اوگانیانس در ایران عبدالحسین سپنتا و خان‌بهادر اردشیر ایرانی (که نخستین فیلم ناطق سینمای هند را با نام **عالم آرا** در ۱۹۳۱ دربارهٔ زندگی سلطان کومارپور و دو ملکه‌اش تهیه کرده بود) نیز برای ساختن نخستین فیلم مشترک در جست‌وجوی بازیگر زنی بودند که زبان فارسی بداند و نقش «گلنار» را در فیلم **دختر لر** بازی کند. سپنتا موفق شد صدیقه (روح‌انگیز) سامی‌نژاد، همسر یکی از کارکنان کمپانی امپریال فیلم بمبئی، راکه از سیزده سالگی به هندوستان رفته بود به تور بیندازد و با این توضیح که نام او به‌عنوان نخستین بازیگر زن در تاریخ سینمای ایران ثبت خواهد شد ـ که شد ـ موافقت او و شوهرش، دماوندی، را جلب کند. بدین ترتیب گروه هندی ـ ایرانی عبدالحسین سپنتا و اردشیر ایرانی کار خود را در هندوستان آغاز کرد.

دختر لر نخستین بار در سی‌ام آبان‌ماه ۱۳۱۲ در دو سینمای مایاک (دیده‌بان) و سپه بر پرده آمد، و نمایش آن سال بعد از دوم مرداد ماه ۱۳۱۳ در سینما مایاک تکرار شد، و پس از یک ماه از چهارم آذرماه نمایش آن در سینما سپه به مدت پنجاه روز ادامه یافت. سپس با یک دو هفته وقفه در همین سینما از نو بر پرده رفت. خان‌بهادر اردشیر ایرانی، که تهیه کنندهٔ فیلم ناطق **دختر لر** بود، با بیش‌ترین تبلیغات، که تا آن زمان سابقه نداشت، پول پارو می‌کرد، و **حاجی‌آقا، آکتر سینما**، که فیلمی صامت بود، با صرف هزینه‌ای بالغ بر پانزده هزار ریال، «پرس فیلم» و سرهنگ مقاصدزاده فروزین و شرکایش را، که تهیه کنندهٔ فیلم بودند، به ورشکستگی کشاند. تبلیغات اوگانیانس نیز، که فیلم خود را ناطق معرفی می‌کرد، مؤثر واقع نشد. روزنامهٔ اطلاعات در نخستین روز نمایش فیلم در ستون «پروگرام سینماهای امشب» از نمایش «فیلم ناطق فارسی **حاجی‌آقا، آکتر سینما**» در دو سئانس پنج و هفت بعدازظهر خبر داد.

خان‌بهادر اردشیر ایرانی در نطق افتتاحیهٔ نمایش فیلم علاقه‌مندان نخستین فیلم ناطق سینمای ایران را خطاب قرار داد:

> بسیار خوشوقت و متشکرم که برای دیدن این فیلم که بوسیله برادران ایرانی خودتان تهیه شده است تشریف آورده‌اید و امیدوارم اگر نقصی در آن بنظرتان رسید از آنجائیکه این اولین فیلم فارسی است که با نبودن وسایل کافی در خارج از ایران تهیه شده است ما را

معذور خواهید داشت در هر حال این تجربه‌ایست از فیلم ناطق فارسی و امید است در آینده بهتر موفق بشویم.

نویسنده‌ای با امضای دینیار مزدیسنا مشاهدات تحسین‌آمیز خود را از روز نخست نمایش **دختر لر** چنین نقل کرده است:

خیابان مملو از جمعیت است مردم بسینما مایاک هجوم آورده و میخواهند داخل شوند و بلیط بخرند اما راه نیست. فیلم ناطق فارسی **دختر لر** در آنجا نمایش داده میشود. سالون سینما پر از جمعیت است جای خالی یافت نمیشود هیاهوی عجیبی برپا است. همه انتظار تماشای فیلم را دارند. یکدفعه سالون تاریک میشود سینما شروع میگردد سکوت محض حکمفرما میشود خان‌بهادر اردشیر ایرانی نطق میکند چقدر متین و چقدر هیجان‌آمیز!... هر لحظه موسیقی ایرانی و آواز فارسی گوشها را نوازش میدهد روحها را مسرت میبخشد. عملیات برجسته آرتیستها بینندگان را به تحسین واداشته است هر کسی میگوید چه عالی چه زیباست![۱]

آن‌چه در بالا نقل شده است چندان اغراق‌آمیز نیست. حتی «مادربزرگ‌های خیلی پیر»[۲] هم رفتند تا سرگذشت «دختر لر» را به چشم ببینند.

روایت است که عنوان «ایران دیروز و ایران امروز» به دستور دستگاه سانسور وقت به فیلم افزوده شده و پس از عنوان‌بندی (تیتراژ) متن زیر اضافه شده است: «قبل از دورهٔ پهلوی، در دوره‌ای که نواحی جنوب و مغرب ایران در تحت نفوذ ایلات و عشایر مختلف بود»؛ و موخرهٔ «ایران امروز» به صورت یک فصل کامل به فیلم چسبانده شد.

در بررسی فیلم، حتی اگر محذوفات و ملحقات توصیه شدهٔ فوق در نظر گرفته نشوند، به این نتیجه‌گیری که **دختر لر** اولین فیلم داستانی سینمای ایران است که آشکارا به تأیید حکومت کودتای رضاشاه پرداخته خللی وارد نخواهد شد. در یکی از فصل‌های فیلم گلنار از قول فال‌گیر، در شرح چگونگی اسارت خود به‌دست افراد قلی‌خان، به جعفر چنین می‌گوید: «می‌بینم که در تاریکی ستاره‌ای می‌درخشد و روزی این مملکت را پُر نور خواهد کرد.» و چنان که بعد معلوم می‌شود قرار نیست این «ستارهٔ منوّر» کسی جز رضاخان باشد. حتی چهرهٔ رضاشاه در یک ستارهٔ مقوایی به‌عنوان نماد آن «ستارهٔ منور» نقاشی شده است. استفاده از شخصیت جعفر نیز با اونیفورم مأموران دولتی و آرم شیروخورشید به‌عنوان قهرمانی وطن‌پرست، که یک تنه به مبارزه با افراد قلی‌خان بر می‌خیزد، جز ستایش چهرهٔ رضاشاه و قزاق‌های زیر فرمان او نیست.

بدین‌سان نخستین بار با فیلم **دختر لر** در سینمای ایران قهرمانی چهره نمود که پاک طینت و

---

۱. *ایران باستان*، شمارهٔ ۴۴، چهارم آذرماه ۱۳۱۲، ص ۲.
۲. *کتاب طهران*، جلد اول، زمستان ۱۳۷۰، ص ۲۲. (تعبیر شاعر معاصر، سیمین بهبهانی).

خوش‌سیما و نمونهٔ مطلق فداکاری بود و همه چیز در جهت خواست نهایی او رقم می‌خورد. آن‌چه در این فیلم از لحاظ بافت داستان، شخصیت‌ها و سنخ‌ها واگویی شد به سطح قاعدهٔ معرفت جامعه معطوف بود و بنای آن بر احساس‌ها و اعتقادهای عامیانه نهاده شده بود، که بعدها در فیلم‌هایی دیگر با شدت هر چه تمام‌تر پی‌گرفته شد.

موضوع **حاجی‌آقا، آکتر سینما** به حال و هوای زندگی مردم در دورهٔ سلطنت رضاشاه نزدیک‌تر بود و حتی می‌توان آن را حدیث نفس آوانس اوگانیانس دانست: یک «رژیسور» (کارگردان) سینما در جست‌وجوی داستان برای فیلم خود با این پیشنهاد روبه‌رو می‌شود که از حاجی‌آقا، که شخص متمکن و متلون المزاجی است و با اصول نمایش و سینما و ثبت‌نام دخترش در مدرسهٔ آرتیستی مخالف است، به طور مخفیانه فیلم بگیرد. داماد و نوکر و دختر حاجی‌آقا تمهیدها و اسباب این «سوژهٔ کمدی» را فراهم می‌آورند. حاجی آقا در پی مفقود شدن ساعت بغلی خود به نوکرش مظنون می‌شود و در خیابان‌های شهر، همراه دامادش به تعقیب او می‌پردازد. در این تعقیب و گریز ماجراهایی پیش می‌آید که حلقهٔ پایانی آن روبه‌رو کردن حاجی آقا با مرتاضی است که خود اوگانیانس نقش او را بازی می‌کند. مرتاض ادعا می‌کند که می‌تواند ساعت حاجی را پیدا کند، و عملیاتی در حضور حاجی انجام می‌دهد، مثل ظاهر کردن روح دختر و دامادش. رژیسور، که ظاهراً از همهٔ این ماجراها فیلم‌برداری کرده است، فیلم را برای مردم و حاجی، که حیرت‌زده است، نشان می‌دهد، که مورد استقبال جماعت بیننده قرار می‌گیرد. خانمی که کنار حاجی نشسته او را می‌شناسد و به دیگران نشان می‌دهد. مردم نیز که به هیجان آمده‌اند برای حاجی کف می‌زنند؛ و بدین ترتیب او به سینما به‌عنوان «یکی از مهم‌ترین وسایل تربیت و تهذیب اخلاق عمومی» اعتقاد می‌آورد.

موضوع ساده و پیام روانی که فیلم بازگو می‌کند بیان‌گر همان مشکلاتی است که از سال ۱۳۰۸ به بعد گریبان‌گیر امثال اوگانیانس، مرادی و سپنتا و بعضی گروه‌های نمایشی بود. تصور اوگانیانس این بود که با انتشار اعلان‌های جورواجور و ساختن چنین فیلمی خواهد توانست سینما را به عنوان «یکی از مهم‌ترین وسایل تربیت و تهذیب اخلاق عمومی» به خانواده‌ها بقبولاند و آن‌ها را ترغیب کند که مانع ثبت نام فرزندان مؤنث خود در مدرسهٔ آرتیستی نسوان نشوند.

چنان که اشاره شد بازیگران زنی که در این سال‌ها در فیلم‌های اوگانیانس و مرادی ایفای نقش می‌کردند مانند مادام سیرانوش، لیدا ماطاوسیان، ژاسمین ژوزف، زما اوگانیانس و آسیا قسطانیان (کوستانیان) از بانوان ارمنی بودند که اکثر آن‌ها از صحنهٔ تئاتر به سینما آمده بودند، و به همین دلیل موانع کم‌تری بر سر راه خود داشتند. روایت است که آسیا قسطانیان از پانزده سالگی به تئاتر رو آورد و اعضای خانوادهٔ او از نخستین بازیگران حرفه‌ای تئاتر ایران بودند. آن‌ها از سال ۱۳۰۵ از اروپا عازم خاورمیانه شده بودند، و آسیا قسطانیان قبل از مهاجرت به ایران در تعدادی فیلم از جمله **عشق به بغداد** به نقش پرنسس نازلی در قاهره بازی کرده بود.

در واقع آن‌چه دربارهٔ سرنوشت غم‌انگیز صدیقه سامی‌نژاد (روح‌انگیز) حدس زده می‌شد، و

در عمل پیش آمد، دلیل اصلی عدم استقبال «خواتین» از ثبت‌نام در مدرسهٔ هنرپیشگی بود. ایفای نقش گلنار در **دختر لر** موجب شد که صدیقه سامی‌نژاد در سراسر زندگی انگشت‌نما و زبانزد خاص و عام شود، دشنام بشنود، مورد ضرب و جرح قرار بگیرد و زندگی‌اش روی آرامش به خود نبیند؛ گیرم در تهران و اصفهان تشویقش کردند و در آبادان بچه محصلی با دسته گل به پیشوازش رفت.

در واقع او به‌عنوان نخستین بازیگر زن ایرانی می‌بایست با فداکاری به استقبال انواع واکنش‌های ناهموار می‌رفت تا راه را برای دیگران هموار کند؛ زیرا بعد از نمایش **دختر لر** در سی‌ام آبان ماه ۱۳۱۲ می‌بایست حدود دو سال دیگر بگذرد تا در دورهٔ نخست‌وزیری محمود جم با میدان‌داری عبدالحسین تیمورتاش و علی‌اصغر حکمت، قمرالملوک وزیری بدون حجاب معمول بر سن گراندهتل ظاهر شود و آواز بخواند. اگر وزرای دربار و معارف وقت با نظر رضاشاه پشت سر قمرالملوک بودند پشت خانم صدیقه سامی‌نژاد را همه، حتی شوهرش، خالی کردند.

پس از موفقیت **دختر لر** و عدم استقبال از **حاجی‌آقا، آکتر سینما** صاحبان سینماها اقدام به تجهیز سالن‌های خود کردند. تماشاچیان دیگر فیلم‌های صامت را نمی‌پسندیدند. صاحبان سینماها در روزنامه‌های وقت خبر تجهیز سالن‌های خود را به دستگاه‌های ناطق منتشر می‌ساختند.

همهٔ این‌ها ابراهیم مرادی را، که فیلم صامت **بوالهوس** را آمادهٔ نمایش داشت، دل‌نگران می‌کرد؛ هر چند نویسندگان مطبوعات می‌کوشیدند «کلیهٔ اشخاص مشتاق به ترقیات» را که علاقه‌مند به «موضوع فیلم‌برداری در ایران» بودند دل‌گرم کنند.

بعد از نمایش **حاجی‌آقا، آکتر سینما**، در یازدهم بهمن ماه ۱۳۱۲، ابراهیم مرادی با هم‌کاری انشعابیان از گروه اوگانیانس **بوالهوس یا دختر بوالهوس** را در ساعت سه و نیم بعدازظهر بیست و دوم اردی‌بهشت ماه ۱۳۱۳ در سینما مایاک در حضور رییس مجلس شورای ملی، کفیل وزارت معارف، نمایندگان مجلس و مدیران جراید به نمایش گذاشت. قبل از شروع فیلم سیدولی‌الله نصر، مدیر کل وزارت معارف، سخنرانی کرد و ضمن معرفی «شرکت محدود فیلم ایران» (سازندهٔ فیلم) «استعداد و لیاقت» مؤسسان آن را ستود. پس از آن فهیمی، رییس ادارهٔ انطباعات وزارت معارف، یک قطعه «مدال علمی»، به‌عنوان مؤسسهٔ فیلم‌برداری محدود فیلم ایران، در میان کف‌زدن‌های حضار، به سینهٔ ابراهیم مرادی نصب کرد.

بوالهوس، که دومین فیلم مرادی بود، فقط دوازده روز نمایش داده شد، و مرادی و شرکایش (احمد دهقان، محمدعلی قطبی و احمد گرجی)، که حدود هشتاد هزار ریال برای فیلم سرمایه‌گذاری کرده بودند، شکست خوردند. روایت است که مرادی با جلب موافقت دهقان فیلم را در مازندران و گیلان به نمایش درآورد، اما پس از فروش فیلم «به‌دلیل گم شدن اسرارآمیز چمدان مرادی» ضرر غیرقابل جبرانی متوجه تهیه کنندگان فیلم شد.[1]

---

۱. *تهران مصور*، شمارهٔ ۳۵۶، جمعه دوازدهم خردادماه ۱۳۲۹، ص ۳.

بینندگان فیلم ایرانی پس از **دختر لر** دیگر مایل به تماشای فیلم‌های صامت نبودند. مرادی برای جلوگیری از ورشکستگی قابل پیش‌بینی تمهیدی اندیشیده بود. خودش گفته است که فیلم را با زیرنویس و موزیکال نمایش داده بوده است: یک گروه ارکستر در جایگاه مخصوصی دور از انظار عمومی نشسته و همراه با ماجراهای فیلم موزیک می‌نواختند، که از بلندگوها پخش می‌شد.[۱]

در هنگامه‌ای که آوانس اوگانیانس و ابراهیم مرادی آخرین فیلم‌های خود را، تا قبل از دورهٔ فترت سینما در ایران (۱۳۲۷-۱۳۱۶)، باکم‌ترین وسایل فنی و دشواری‌ها و سنگ‌اندازی‌های فراوان ساختند و سپس پی کار خود رفتند، عبدالحسین سپنتا با استفاده از امکانات فنی سینمای هند و فارغ از بسیاری از معضلات سیاسی، فیلم‌های خود را می‌ساخت و وارد بازار سینمای ایران می‌کرد. اگر اوگانیانس مجبور بود برای فیلم‌برداری نماهایی از **حاجی‌آقا، آکتور سینما**، با زحمت فراوان، چند مأمور شهربانی را به خیابان لاله‌زار در اطراف کافهٔ پارس بکشاند، و مرادی دم‌به‌دم پرسش‌های عمله و اکرهٔ تیمسار آیرم که «این‌جا چه کار می‌کنید» جواب پس بدهد و برای گرفتن اجازهٔ فیلم‌برداری رضایت رؤسای شعبهٔ نمایشات و ادارهٔ سیاسی وزارت کشور را جلب کند، سپنتا بیش‌ترین مشکلی که داشت این بود که صحنه‌هایی از فیلمش را از نو بگیرد؛ مشکلی که ــ اگر بتوان مشکل به حساب آورد ــ اوگانیانس و مرادی نیز داشتند، و طبیعی بود که چنین «خطایی» پای آن‌ها به مراتب گران‌تر از سپنتا تمام می‌شد.

به هر حال فعالیت‌های فیلم‌سازی در ایران پس از کناره‌گیری آوانس اوگانیانس، که به هندوستان رفت تا در میان مرتاض‌ها و جوکی‌های هند به کشف و شهود بپردازد و درمان طاسی سر بیاموزد، و ابراهیم مرادی، که به خدمت ادارهٔ گمرک راه‌آهن تهران درآمد و چند اختراع نیز به نام خود ثبت کرد، دچار فترت شد و تنها عبدالحسین سپنتا بود که در ادامهٔ فعالیت‌هایش در هندوستان چهار فیلم دیگر ساخت و بازار سینمای ایران را اندکی گرم نگه داشت.

هر چهار فیلم سپنتا مایهٔ تند ملی و تاریخی داشتند؛ مایه‌ای که در سایر رشته‌های هنری و ادبی بیش‌تر وَرز آمده و حاصل اوضاع بسته، اما ناآرام اجتماعی و فرهنگی جامعه بود. دستگاه معارف، که علی‌اصغر حکمت صدرنشین آن بود، نوعی میهن‌پرستی رسمی و باستانی را تشویق و تقویت می‌کرد و بر «اهمیت نمایش‌ها و روایات تمثیلی و تأثیر آن‌ها در اخلاق و آداب عمومی» تأکید می‌ورزید،[۲] و سیدمحمد هاشمی‌نایینی در مقالهٔ «طریقهٔ عملی نمایش‌های اخلاقی» با لحنی محتاطانه اعتراض می‌کرد که «تودهٔ مردم» باید «اطلاعاتی از مملکت تاریخی کهن‌سال خود و ترقیات سریع و محیرالعقول عصر حاضر ایران حاصل نمایند» و نه از فیلم‌ها و مجموعه‌های **قطار گمشده**، **چشم بودا**، **نقاب عیاران**، **هجوم آمازون‌ها** و مانند این‌ها که «سر و ته‌اش معلوم نیست».[۳]

دربارهٔ تمایل به آفرینش آثار ادبی تاریخی در دورهٔ رضاشاه، که بی‌شباهت به علت بروز آن

۱. *اطلاعات*، شمارهٔ ۱۴۱۲۹، سه‌شنبه بیست و نهم خردادماه ۱۳۵۲، ص ۷.
۲. *اطلاعات*، شمارهٔ ۲۴۰۸، شنبه هجدهم بهمن ماه ۱۳۱۳، ص ۴.
۳. *اطلاعات*، شمارهٔ ۲۴۱۳، پنج‌شنبه بیست و سوم بهمن ماه ۱۳۱۳، ص ۴.

در سینما نیست، نوشته‌اند:

به‌تدریج تتبع و تحقیق تاریخی و ادبی دربارهٔ ادبیات قدیم فارسی رواج یافت و ذوق ایجاد و ابداع را تحت‌الشعاع گذاشت. چنان که بسیاری از نویسندگان و شاعران از سال‌های ۱۳۱۰ به بعد وقت و همت خود را به این گونه تحقیقات مصروف داشتند... توجه ادیبان و اهل قلم به تحقیقات ادبی در سال‌های اخیر نتیجهٔ مقتضیات سیاسی و اجتماعی بوده است. نبودن آزادی و سانسور شدید مطبوعات در دورهٔ دیکتاتوری به حدی بود که اشعار تغزلی را نیز شهربانی سانسور می‌کرد... به این سبب تحقیقات ادبی و تاریخی و آنچه به گذشته مربوط می‌شد، آن هم به طریقی که هیچ گونه حکم و قضاوت و نظری از طرف نویسنده اظهار نشود که با سیاست زمان ناسازگار باشد، سالم‌ترین کارها بود.[۱]

نتیجه گیری بالا کاملاً درست است. در دوره‌ای که امثال شیخ موسی نثری همدانی رمان تاریخی عشق و سلطنت را پیرامون حوادث زمان کوروش، صنعتی‌زاده کرمانی رمان دام‌گستران یا انتقام‌خواهان مزدک، حیدرعلی کمالی لازیکا را دربارهٔ دورهٔ حکم‌فرمایی انوشیروان ساسانی، شین پرتو پهلوان زند و حسین‌قلی میرزا سالور جفت پاک را به ترتیب در احوال لطف‌علی‌خان زند و فردوسی نوشتند، «سالم‌ترین» و کم دردسرترین کار برای عبدالحسین سپنتا رفتن به سراغ سرگذشت فردوسی و چگونگی سرایش شاهنامه، ماجرای شورانگیز شیرین و فرهاد، عشق اندوه‌بار لیلی و مجنون و لشکرکشی نادرشاه افشار به هند و فتح لاهور بود؛ به‌ویژه این که عبدالحسین سپنتا خود به این رشته علاقه داشت و کتاب‌هایی چون اخلاق ایران باستان، زرتشت که بود و چه کرد؟، نوآموز مزدیسنا، پرتویی از فلسفهٔ ایران باستان و ایران و اهمیت آن در ترقی و تمدن بشر را تألیف کرده بود. سپنتا دربارهٔ علل تمایلش به این زمینه نوشته است:

کودتای ۱۲۹۹ اغتشاش‌ها، قحطی و بالاخره اختناق و آزادی‌کشی [را به دنبال داشت]... مثل اکثر ایرانیها ناچار از خوگرفتن به شرایط موجود بودم و تنها مطالعه و تحقیق در تاریخ، علوم، فرهنگ و ادبیات ایران باستان بود که کمی از اندوه فراوانی که از بی‌حاصل ماندن آن همه مبارزه در راه آزادی و فضای حق‌کشی که جاری بود، میکاست و یا واضح‌تر از اندیشیدن بی‌ثمر بر موقعیتی که داشتیم و جرئتی و یا قدرتی که برای تغییر نداشتیم، دورم می‌کرد و بهمین لحاظ نیز وقتی یکی از دوستان دایی‌ام ــ اردشیر جی ایدلجی ــ پیشنهاد کرد که جهت پیگیری تتبعاتم به بمبئی نزد «دینشاه ایرانی سلیستر» سفر کنم، لحظه‌ای درنگ نکردم.

۱. پرویز ناتل خانلری، مقالهٔ «نثر فارسی در دورهٔ اخیر»، *نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران*، تیرماه ۱۳۲۵، ص ۱۴۱.

البته پرداختن به موضوع‌های کهن و غبارگرفتهٔ تاریخی نیز از گزند مأموران ادارهٔ سیاسی وزارت کشور و اوقاف و نمایشات مصون نبود. برای مثال بخش‌هایی از فیلم **فردوسی** با روایت تاریخی مورد نظر دستگاه ریزبافت سانسور رضاشاه نمی‌خواند، و آن‌چه در مراسم هزارهٔ شاعر توس، در مهرماه ۱۳۱۳ ، به نمایش درآمد فیلمی «کوتاه و بی‌معنی» بود. در شاهنامهٔ فردوسی دستگاه سلطنت به زور بازوی پهلوانان وابسته است، حال آن که رضاشاه شاهنامه‌ای را طلب می‌کرد با ابیات مجعولی چون «چه فرمان یزدان چه فرمان شاه» و «چو ایران نباشد تن من مباد»؛ و در اصل غرض از بزرگداشت هزارهٔ فردوسی در دورهٔ نخست‌وزیری محمدعلی فروغی (بیست و ششم شهریور ۱۳۱۲ تا دوازدهم آذر ماه ۱۳۱۴) جز کیش شاه‌پرستی نبود.

یک آگهی فیلم **فردوسی** (چاپ بمبئی) خبر از مُثله‌شدن فیلم می‌دهد: «**فردوسی** ـ فیلم ناطق فارسی ـ که در شعبهٔ (فیلم‌برداری فارسی) کمپانی امپریال تهیه گردیده با تغییرات و سن‌های اضافی بایران فرستاده شده بمعرض نمایش گذاشته میشود.»

سپنتا بعد از **فردوسی** با **شیرین و فرهاد**، **چشم‌های سیاه** و **لیلی و مجنون** راه خود را پی گرفت. روایت است که او در **فردوسی** و **چشم‌های سیاه**، که پیرامون حملهٔ نادرشاه به هند و فتح لاهور بود، به جای استناد به مستندات تاریخی افسانه‌هایی را، که دربارهٔ فردوسی و نادرشاه و فتح لاهور ورد زبان‌ها بوده، وارد فیلم‌نامه کرده است. اشارهٔ سپنتا به فتوحات نادرشاه در **چشمان سیاه** چنان بود که گویی تمام ظفرها باید به نام آن قزاق بی‌سواد سوادکوهی ثبت شود.

در این فیلم‌ها به‌سیاق تحقیقات و رمان‌های تاریخی، که در سال‌های دیکتاتوری رضاشاه نوشته شدند، از مبنای اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی تمدن ایران باستان، کیفیت گذران زندگی و معیشت مردم، انگیزهٔ شهروندان از اطاعت به قدرت، جایگاه بردگان، که عموماً از اسیران جنگی بودند، و مانند این‌ها نشان روشنی نبود، بلکه آن‌چه ترسیم می‌شد تصویر خرسند و خوشبخت شهروند بود که فقط هجر معشوق آن را کدر می‌کرد. **چشم‌های سیاه** دربارهٔ عشق هما و همایون و **لیلی و مجنون** قصهٔ این هجر است.

سپنتا در **چشم‌های سیاه** نیز مانند **دختر لر** در پی «تهییج احساسات وطنی» مخاطبان خود بود. به‌عنوان نمونه در صحنه‌ای از فیلم دهقانی از جور و ستم راجه‌ها به همایون شکوه می‌کند: «آن‌ها به جان و مال دهقانان تعدی می‌کنند.» همایون در پاسخ می‌گوید: «در مملکت ما ایران هم مثل مملکت شما تا چندی پیش همین بدبختی‌ها وجود داشت. خوشبختانه بعد از شاه طهماسب کم‌کم اوضاع رو به بهبودی گذاشت تا زمان نادر که باز امن و امان در سراسر مملکت حکمروا شد، ولی باز هم به‌طوری که در کتب قدیمی عصر ساسانی پیش‌گویی شده است بعد از چند قرن ایران رو به آبادی بیش‌تر خواهد رفت.» و در نمایی از فیلم ـ به شیوهٔ **دختر لر** و **فردوسی** ـ تصویر رضاشاه در میان گل و بوته نشان داده می‌شود.

فیلم‌های تاریخی و عرفانی سپنتا با توجه به غلبهٔ ملت باوریِ کم‌تر سیاسی دورهٔ دیکتاتوری رضاشاه نه می‌توانستند جست‌وجویی در تاریخ گذشتهٔ این ملک باشند و نه از طریق آن‌ها

تصویری از زمان جاری به‌دست داده می‌شد. آن‌چه از فیلم‌های تاریخی و افسانه‌ای سپنتا و رمانتیک‌گونهٔ ابراهیم مرادی تبیین می‌شد خط سیاسی و فرهنگی مشترکی بود که فیلم‌ساز و متولیان حکومت بر سر تبلیغ آن تقریباً توافق کامل داشتند.

سپنتا پس از پایان فیلم **لیلی و مجنون** و نمایش آن در فروردین ماه ۱۳۱۵ در هند همراه جه‌لان ـ همکار ب. ل. کمکا، مدیر استودیوی ایست اینديا ـ در شهریور ماه ۱۳۱۵ به ایران آمد تا مقدمات نمایش **لیلی و مجنون** و تأسیس یک استودیو مجهز را برای احیای فعالیت فیلم‌سازی در ایران، که باکناره گیری اوگانیانس و مرادی در سال ۱۳۱۳ دچار فترت شده بود، فراهم کند.

آن چشمه‌ای که سینما باید از آن آب می‌نوشید در حال خشک شدن بود. مأموران دولتی، چنان‌که انتظار می‌رفت، سپنتا و جه‌لان را تحویل نگرفتند و بر سر راه آن دو مانع تراشیدند. سپنتا عطای تأسیس استودیوی فیلم‌برداری را به لقایش بخشید و فیلم **لیلی و مجنون** را به قیمت ارزان و شرایط آسان در اختیار صاحبان سینماهای تهران ـ که به قول خودش «چند نفر روس سفید و آسوری» بودند ـ قرار داد. جه‌لان مأیوس و هراس‌زده به هندوستان بازگشت، و سپنتا که دو فیلم‌نامهٔ **جغد سیاه** و **عمرخیام** را آماده داشت به قصد هندوستان عزم سفر کرد؛ اما بیماری مادرش مانع از سفر او شد. ناچار در ایران ماند و سال‌های عمرش را به روزنامه‌نگاری و مترجمی کنسول‌گری انگلیس در اصفهان گذراند.

بدین ترتیب حرکت فیلم‌سازی در ایران، حتی آن‌چه در هندوستان برای ایرانیان ساخته می‌شد، متوقف ماند.

دورهٔ فترت چراغ‌ها خاموش و برای نمایش فیلم فارسی «آنتراکتی» طولانی ــ به مدت یازده سال ــ بر سینما حاکم شد. شاید اگر سپنتا، به هر دلیل، ناگزیر شده بود زودتر به ایران بازگردد، یا مؤسسه‌های فیلم‌سازی هندوستان امکانات خود را از او دریغ می‌کردند، این «آنتراکت» زودتر شروع و طولانی‌تر می‌شد، و امروز حتی همین نام **فردوسی**، **شیرین و فرهاد**، **چشم‌های سیاه** و **لیلی و مجنون** نیز در تاریخ مکتوب سینمای ایران درج نبود.

در حقیقت کوششی که دولت‌های محمدعلی فروغی، مستوفی‌الممالک، مخبرالسلطنه، محمود جم، احمد متین‌دفتری و منصورالملک از آغاز سلطنت پهلوی تا شروع جنگ جهانی دوم از خود نشان دادند مصروف استقرار دیکتاتوری، باز کردن راه ورود سرمایه‌داران خارجی، به‌ویژه انگلیسی‌ها و آلمانی‌ها، تصویب قانون ثبت املاک و اسناد (۱۳۱۰) و قانون مدنی (۱۳۱۴) و دیگر قوانین برای تحکیم موقعیت ملاکان زمین‌دار و تثبیت اوضاع سیاسی بود. این اقدام‌ها فرصتی به نهادهای دستگاه حکومتی برای پرداختن به سینما و فعالیت‌های فیلم‌سازی، که حرکتی با انگیزه‌های شخصی و اجتماعی بود، نمی‌داد.

اقدام حکومت، دست بالا، به واردکردن ۱/۳۰۴/۲۹۸ ریال دوربین عکاسی و فیلم‌برداری و قطعه‌های منفصلهٔ آن در سال ۱۳۱۱ و مبلغ ۳۲۲/۷۷۸ ریال در سال ۱۳۱۲ از کشورهای اتحاد

شوروی، اتریش، ایالات متحدهٔ امریکا، انگلیس، فرانسه، ترکیه، ایتالیا، چک و اسلواکی و عراق و مبلغ ۲/۱۹۵/۵۱۶ ریال در سال ۱۳۱۵ از امریکا، آلمان، ایتالیا و سوییس و مبلغ ۹۴۷/۲۹۷ ریال از ژاپن محدود بود. امضای قرارداد الحاق ایران به کنگرهٔ بین‌المللی فیلم‌های تربیتی (آذرماه ۱۳۱۲) و بررسی پیشنهاد «چند نفر از تجار معروف»، که خواستار کمک به تأسیس مؤسسهٔ فیلم‌برداری (اردی‌بهشت‌ماه ۱۳۱۳) شده بودند، و بررسی تقاضای فیلم‌برداران در کمیسیون وزارت داخله به سرپرستی غلام‌حسین ابتهاج، رییس ادارهٔ تبلیغات وزارت‌خانهٔ مذکور، برای اشتغال به کار (بهمن‌ماه ۱۳۱۳) گشایشی در امر سینما محسوب نمی‌شدند. «تهدید» واردکنندگان فیلم و استودیوهای فیلم‌سازی خارجی به این منظور بود که دست همان افراد خاص و متنفذ را هم‌چنان به‌عنوان مالک‌الرقاب سینماهای ایران باز بگذارند. گوهرتاج سپنتا، همسر سپنتا، نوشته است:

> نمایندگان کمپانیهای فیلمهای خارجی در تهران که متوجه شدند ایرانیان ولو اینکه از لحاظ فنی فیلمهای فارسی خوب نباشد ولی چون بزبان آنها تهیه شده از آن استقبال زیاد میکنند و ممکن است با ادامه این کار بتجارت فیلمهای خارجی لطمه وارد آید لهذا برای سپنتا اشکال‌تراشی‌ها کردند و بعضی مقامات نیز برای صدور اجازه‌نامهٔ نمایش فیلمهای فارسی توقعات مالی زیادی داشتند که انجام آن میسر نبود و چنین بنظر میرسید که آنها نیز با واردکنندگان فیلمهای خارجی همدست و همصدا میباشند.[1]

سپنتا نیز از مشکلات و کارشکنی‌هایی که برای برطرف کردن آن‌ها «پول» و «پارتی» لازم بوده سخن گفته است.

علی‌اکبر داور، که به سپنتا قول مساعدت داده بود، یک دو ماه بعد از ملاقات با سپنتا خودکشی کرد، و این گونه تلاش‌ها عملاً نتیجهٔ مثبتی برای سپنتا نداشت.

آمارها در این سال‌ها گویای ورود بی‌رویهٔ فیلم‌های خارجی به ایران است. در سال ۱۳۱۶ تعداد ۱۴۳ فیلم و در سال ۱۳۱۷ تعداد ۲۱۸ فیلم خارجی در سینماهای تهران به نمایش درآمد؛ اما برای کار گروه‌های فیلم‌برداری ـ در واقع گروه‌های داخلی ـ شرایط سختی مقرر بود.

در بیست و دوم اردی‌بهشت ماه ۱۳۱۷ هیئت وزیران با صدور تصویب‌نامه‌ای به شمارهٔ ۱۷۶۰ بر کار گروه‌های فیلم‌برداری اعمال نظارت سختی را خواستار شد. متن تصویب‌نامه به قرار زیر است:

> بنگاهها و شرکتهای داخلی و خارجی و یا اشخاص دیگر اعم از اتباع داخله و خارجه که با دستگاه‌های فیلم‌برداری (سینماتوگرافی) قصد برداشتن فیلم در کشور شاهنشاهی داشته باشند باید قبلاً تقاضانامه خود را به اداره کل شهربانی تسلیم و پس از اخذ پروانه در معیت

۱. *اشعار عبدالحسین سپنتا*، گردآوردهٔ گوهرتاج سپنتا، اردی‌بهشت ماه ۱۳۱۷، ص ۳۸.

و با نظارت مأمورین مربوطه فیلم‌برداری نمایند.

اگر توجه به رشد و گسترش فعالیت فیلم‌سازی در ایران به همان اندازه‌ای بود که هیئت وزیران برای تحدید «کار گروه‌های فیلم‌برداری» مصوبه‌های خود را اعلام و صادر می‌کردند به احتمال زیاد دورهٔ فترت سینما در ایران آن‌قدر به درازا نمی‌کشید، یا دست کم فیلم‌سازان بیش‌تری در دورهٔ بعد وارد عرصهٔ فیلم‌سازی می‌شدند.

سازمان پرورش افکار، که به دستور رضاشاه زیر نظر احمد متین‌دفتری، وزیر عدلیه، در دورهٔ نخست‌وزیری محمود جم تأسیس شده بود، به پیشنهاد سیدعلی نصر، رییس کمیسیون نمایش سازمان پرورش افکار، «هنرستان هنرپیشگی ایران» را تأسیس کرد، که تحت تمشیت هیئت مرکزی، شامل محمود بهرامی (منشی‌باشی)، حبیب‌الله شهردار (مشیر همایون)، مهدی نامدار، علی دریابیگی، عبدالحسین نوشین، احمد دهقان، فضل‌الله بایگان، رفیع حالتی و عنایت‌الله شیبانی گروه کثیری را برای هنرپیشگی تئاتر آموزش داد؛ گروهی که بیش‌تر آن‌ها در دورهٔ بعد از فترت فیلم‌سازی در ایران به سینما راه یافتند: علی‌اصغر گرمسیری، هوشنگ بهشتی، هوشنگ سارنگ، مجید محسنی، تقی ظهوری، عطاالله زاهد، عبدالله بقایی، غلام‌حسین نقشینه، عزت‌الله وثوق، رضا رخشانی، عباس زاهدی، حمید قنبری، نصرت‌الله کریمی، مصطفی اسکویی، محمدعلی زرندی و علی زندی.

اساس‌نامهٔ سازمان پرورش افکار به شمارهٔ ۱۳۸۹۲ در پانزدهم دی‌ماه ۱۳۱۷ در شانزده بند به تصویب رسید. در بند پنجم آن تأکید شده بود که: «سازمان پرورش افکار برای انجام وظایف خود از وسایل ذیل استفاده خواهد کرد: روزنامه‌ها ـ رساله‌ها ـ کتب کلاسیک ـ سخن‌رانی عمومی ـ نمایش و سینما ـ رادیو ـ موسیقی و سرودهای میهنی و امثال آن.»

آن‌طور که از مواد شانزده گانهٔ اساس‌نامهٔ سازمان پرورش افکار بر می‌آید سینما رسانه‌ای نبوده است که برای «ترتیب و اسلوب پرورش افکار دانش‌آموزان و سالمندان» (بند هفت اساس‌نامه) در مرکز توجه قرار گیرد. وظیفهٔ اصلی به‌عهدهٔ «کمیسیون رادیو» محول شده بود.

از شهریورماه ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۴، یعنی با شروع جنگ جهانی دوم، ورود ارتش متفقین به ایران، عزل رضاشاه و تبعید او به جزیرهٔ موریس و تشنج اوضاع داخلی عوامل تعطیل فعالیت فیلم‌سازی در ایران قوت گرفت؛ اما همین عوامل، به ویژه جنگ، فعالیت «کمپانی»‌های تولید و پخش فیلم خارجی را تشدید کرد. سینماها و فیلم‌های خارجی وضع انفعالی مردم را، که هیئت دولت در روز ششم شهریورماه از آن‌ها خواسته بود «از هرگونه عملیات مقاومتی خودداری نمایند»، نسبت به جنگی که درگرفته بود تثبیت می‌کرد. در روزهای شهریورماه ۱۳۲۰ شهرهای ایران، به ویژه پایتخت، وضع فوق‌العاده داشت و فرماندار نظامی تهران، سپهبد امیراحمدی، طی

حکمی عبور و مرور شبانه و برنامهٔ سینماها را تغییر داده بود.[1] آخرین سئانس سینماها، که قبل از آن تا ساعت نه و نیم شب بود، به هشت و نیم شب تقلیل یافت؛ و از مجموع سینماهای البرز، ایران، دیده‌بان، همای، میهن، جهان، تهران، روشن، نو، فردوسی، ری و تجریش فقط سینماهای مایاک، ری، تهران و همای به نمایش فیلم می‌پرداختند.

همان‌گونه که اغلب مغازه‌ها و دکان‌های خواربارفروشی و نانوایی‌ها تعطیل شده و صاحبان آن‌ها از شهر گریخته بودند، صاحبان سالن‌های سینما نیزاوضاع را برای فعالیت مساعد نمی‌دیدند؛ اما سپهبد امیراحمدی در اطلاعیه‌ای اخطار داد که تا دوازدهم شهریورماه هیچ‌کس محل و کسب کار خود را ترک نکند، در غیر این صورت تحت پیگرد قرار خواهد گرفت. در مدت کوتاهی نمایندگان مجلس، نخست وزیر (محمدعلی فروغی) و روزنامه‌ها مردم را «آگاه» کردند که «اگر نیروی شوروی و انگلستان به تهران هم وارد شوند مقصود مخاصمه و دشمنی نیست بلکه برای مقاصد خودشان و نسبت به کارهایی که دارند می‌آیند و می‌روند و به هیچ وجه با مردم کاری ندارند و تولید مزاحمتی برای هیچ‌کس نخواهند نمود».[2] پس از «برطرف‌شدن نگرانی‌ها» سینماها و دکان‌ها و مهمان‌خانه‌های بزرگ به شکل عادی به نمایش ادامه دادند؛ اما خواربار و آذوقهٔ مردم کم‌یاب بود، به جای آن تا می‌خواستند فیلم و سینما زیاد بود و زیادتر می‌شد. نمایش فیلم‌های آلمانی از مردادماه ۱۳۱۳، که هیتلر زمام قدرت را در آلمان به دست گرفت، رو به افزایش گذاشته بود. به‌عنوان مثال در دی‌ماه ۱۳۱۶ فیلم **پذیرایی موسولینی در آلمان** در سینما ایران به نمایش درآمد، و فیلم **سیپیون آفریقایی**، که از فیلم‌های معروف سینمای ایتالیا در دورهٔ فاشیسم بود، به زبان ایتالیایی و با زیرنویس انگلیسی و فارسی نمایش داده شد، و در اعلان‌ها نوشتند: «فیلمی که تحت نظر و ادارهٔ موسولینی با شرکت ارتش ایتالیا تهیه گشته است.» **مسافرت موسولینی** فیلم دیگری بود که در همین سال‌ها در سینماهای تهران نمایش داده شد.

براساس «پروگرام نمایشات» فهرست تعدادی از فیلم‌های آلمانی که در تیرماه ۱۳۲۰ در سینماهای پایتخت به نمایش در آمد به قرار زیر است: **آواز بیابان** (ایران)، **روباه آبی** (میهن)، **مریم پرستار** (دیده‌بان)، **هالوژانین** (البرز)، **سرگذشت صاحب‌منصب در لهستان** (تجریش)، **وقتی که من خوشحالم** (دیده‌بان) و **آتش جنگ** (نو).

فیلم‌ها روز به روز عوض می‌شدند و دل اهل سینما را نمی‌زدند: **قانون**، **کارمن**، **داوطلب جنگ**، **عشق بی‌مورد**، **پیروزی عشق**، **گل واشنگتن**، **مسافرت به کرهٔ مریخ**، **تاریخچه و داستان دیگری از خانوادهٔ مسیو هاردی**، **خیانت غیرقابل بخشش** و مانند این‌ها. اخبار جنگ ارتش‌های اتحاد شوروی، انگلستان و ایالات متحدهٔ امریکا با فاشیسم هیتلری جزو لاینفک برنامهٔ سینماها بود.

در پایان جنگ، پس از آن‌که محسن صدر (صدرالاشرف) به مجلس رفت و «اعلامیهٔ پیروزی»

---

۱. *اطلاعات*، شمارهٔ ۴۶۴۱، دوشنبه دهم شهریورماه ۱۳۲۰، ص ۱۱.
۲. *اطلاعات*، شمارهٔ ۴۶۵۵، چهارشنبه بیست و ششم شهریورماه ۱۳۲۰.

را قرائت کرد، شخص دیگری وارد کارزار سینمای ایران شد، و در راه هدف‌های رنگین و متنوعی که در سر می‌پروراند به عنوان ثابت‌قدم‌ترین مرد این عرصه تا سال ۱۳۵۸ باقی ماند: اسماعیل کوشان (۱۳۶۲-۱۲۹۴)، که قبل از دریافت درجهٔ دکتری به نام اسماعیل حریرفروش خوانده می‌شد.

دوبلهٔ فیلم کوشان که پس از تحصیلات ابتدایی به برلن رفته بود تا در رشتهٔ اقتصاد تحصیل کند در سال ۱۳۱۹ در ادارهٔ شرق وزارت تبلیغات آلمان با ارباب کیخسرو شاهرخ در رادیوی ایران آزاد به کار پرداخت، و پس از شاهرخ تهیهٔ برنامه و گویندگی رادیوی ایران آزاد را به عهده گرفت. او گویندگی فیلم‌های خبری جنگی را نیز به عهده داشت. پس از آن، چنان که خودش نقل کرده است، با دیدن یک فیلم ایتالیایی (به زبان آلمانی) به سینما علاقه‌مند شده بود و با وساطت دوستی برای کسب اطلاعات به «استودیو اوفا» رفته و خیلی زود به جمع سیاهی لشکرهای سینمای آلمان درآمده بود. در فیلم‌های درجه سومی مثل **صدای صحرا** (با شرکت زارا لیلاندر و گوستاو فرولیخ) بازی کرده و هم‌زمان با فراگرفتن اقتصاد در رشتهٔ روابط عمومی (تلویزیون و سینما) به تحصیل پرداخته بود. در ۱۹۴۳ با تغییر مکان از برلن به وین، مقارن جنگ جهانی دوم، بازگشت او به ایران به تأخیر می‌افتد، «چون سرحدات بسته بود مجبور بودم آن‌جا بمانم، رفتم در «وین فیلم» و حدود یک سال و نیم آن‌جا کار می‌کردم؛ به‌عنوان کمک فیلم‌بردار یا در اتاق دوبلاژ کار می‌کردم و تا ۱۹۴۵ که اواخر جنگ بود آمدم به استانبول (ترکیه). در آن‌جا فکر کردم حالا که کار یادگرفتم عملاً یک چیزی انجام بدهم».[1]

کوشان فیلم فرانسوی **دختر فراری** و فیلم اسپانیایی **دختر کولی** را خریداری و با همکاری تعدادی دانشجوی ایرانی (ابوالقاسم تفضلی، نوریه قوانلو، پرویز صفی‌نیا، ایرج معزی، فریدون سکاری، زمان زمانی و فرخ وحید) در «استودیو سس فیلم» ترکیه دوبله کرده بود؛ اما هنوز زمان بازگشت او به ایران فرا نرسیده بود. تا زمان بازگشت فرا برسد کوشان روز یک‌شنبه پنجم فروردین ماه ۱۳۲۴ فیلم **دختر کولی** را در یکی از سینماهای مجلل استانبول برای سرکنسول دولت شاهنشاهی، نورزاد، و سرکنسول دولت عراق، فلاحی، و گروهی از ایرانیان مقیم ترکیه به نمایش درآورد. خبرنگار مجلهٔ چهره‌نما (ویژهٔ فارسی‌زبان‌های مقیم خارج که در مصر منتشر می‌شد) نوشت:

> نمایش این فیلم جلب توجه فوق‌العاده عموم هم‌میهنان ایرانی را نموده و همگی اظهار امیدواری نمودند که شرکت میترافیلم بتواند دنبالهٔ اینکار را گرفته و فیلمهای تازه از زبانهای خارجی به زبان فارسی برگردانده و بمعرض نمایش و استفاده هم‌میهنان بگذارد.
> از قرار معلوم این فیلم و فیلم دیگری به نام **دختر فراری** در آینده به ایران فرستاده خواهد

۱. نقل از توضیح اسماعیل کوشان در فیلم **فانوس خیال**، (بهرام ری‌پور، ۱۳۵۵). کوشان پیش از این نیز به این موضوع در *جهان سینما*، شمارهٔ ۱، یک‌شنبه نهم شهریورماه ۱۳۳۱، ص ۱۱ اشاره کرده بود.

شد.[۱]

کوشان اواخر سال **۱۳۲۴** به ایران آمد و با هم‌کاری طاهر ضیایی، اصلان افشار، اسفندیار یگانگی، فرود، عباس باسقی، امیرسلیمانی، مهندس انصاری و عبدالحسین شیخ مؤسسهٔ «میترافیلم» (واقع در کوچهٔ ممتاز بین لاله‌زار و سعدی) را رسماً تأسیس کرد. بعدها مهندس انصاری برای خریداری وسایل مورد نیاز مؤسسه به مصر، که «تقریباً ساکت بود»، مسافرت کرد. آن‌ها در پنجم اردی‌بهشت ماه **۱۳۲۵** هم‌زمان با نمایش **بازگشت** (ایران)، **آریزونا** (البرز)، **روزالی** (رکس)، **کارولینا** (مایاک)، **پرنسس و دزد دریایی** (تهران و دیانا)، **جاسوس نامریی** (خورشید)، **آرشین مالالان** (نو) و **علی‌بابا و چهل دزد بغداد** (اطلس)، **دختر فراری** را به عنوان «نخستین فیلم دوبلهٔ فارسی» در سینما کریستال، به جای فیلم **مرد شرافتمند**، نمایش دادند. در شب افتتاح فیلم احمد قوام، نخست‌وزیر، و عده‌ای از وزرا و نویسندگان مطبوعات حضور داشتند.[۲]

در اعلان‌های تبلیغی و دیوارکوب (پوستر)های فیلم ذکر شده بود که ستارگان فرانسوی فیلم به زبان فارسی سخن می‌گویند:

> ما بشما اطمینان می‌دهیم که نه یک بار و نه دو بار بلکه چندین بار بدیدن این فیلم خواهید شتافت و بعلاوه دانیل داریو ستاره نمکین و زیبای فرانسه در این فیلم بزبان **فارسی سخن می‌گوید.**[۳]

اخبار و گزارش‌های منتشرشده حاکی از این است که: «مردم استقبال کردند و همگی رفتند ببینند که چه‌گونه دانیل داریو فارسی صحبت می‌کند.»[۴] یا: «در این چند روزه نمایش فیلمی موسوم به **دختر فراری** در سینما کریستال که از زبان فرانسه به فارسی برگردان (دوبله) شده غوغایی بزرگ در محافل سینمائی تهران برپا نموده است.»[۵]

«میترافیلم» از عنوان‌بندی (تیتراژ) فیلم Rendez Vous Premier (که به **دختر فراری** ترجمه شده بود) نام مؤسسهٔ تولیدکنندهٔ فیلم (کمپانی کنتیننانتال) را حذف کرده، و به جای آن نام مؤسسهٔ میترافیلم و گویندگان فیلم را در عنوان‌بندی درج کرده بود، و در دوبله نام آدم‌ها را به فارسی تغییر داده بود، کاری که بعد از آن آلکس آقابابیان و گروهش در ایتالیا تکرار کردند. تغییرات کوشان در **دختر فراری** برای بسیاری این توهم را به‌وجود آورد که گویا مؤسسهٔ میترافیلم **دختر فراری** را در یکی از استودیوهای ترکیه تهیه کرده است.

---

۱. برای اطلاع بیش‌تر: *چهره‌نما*، شمارهٔ ۲، اردی‌بهشت‌ماه ۱۳۲۴، ص ۱۳–۷ دیده شود.
۲. *ایران*، شمارهٔ ۸۰۰۴، یک‌شنبه هشتم اردی‌بهشت ماه ۱۳۲۵، ص ۴.
۳. *ایران*، شمارهٔ ۸۰۰۱، چهارشنبه چهارم اردی‌بهشت ماه ۱۳۲۵، ص ۳.
۴. م مبارک، مقالهٔ «صنعت سینما در ایران»، *ستارهٔ صلح*، شمارهٔ یکم، مهرماه ۱۳۲۹، ص ۸۰.
۵. *ایران*، شمارهٔ ۸۰۱۰، دوشنبه شانزدهم اردی‌بهشت ماه ۱۳۲۵، ص ۱.

اسماعیل کوشان و شرکا به ترجمه کردن و نمایش فیلم‌های خارجی بسنده نکردند و در صدد ساختن نخستین فیلم بعد از دورهٔ فترت برآمدند. اعلان‌های آن‌ها برای جلب کردن بازیگر تفاوتی با اعلان‌های قبلی نداشت:

> شرکت فیلمبرداری میترا، برای تهیه نخستین فیلم ایرانی چند هنرپیشه مرد و زن استخدام میکند...

بنا به سوابق قبلی خیلی‌ها این اعلان را جدی نگرفتند، و گروهی نیز به دفتر کار کوشان شتافتند. شوکت علو (ژاله) نقل کرده است وقتی به دفتر میترافیلم نزد علی دریابیگی و اسماعیل کوشان رفته است «گروه زیادی از خانم‌های جوان و مسن هم آن‌جا بودند. بعد آقای دریابیگی یک قطعه شعر دادند که بخوانیم. دقیقاً به یاد دارم که شعر «کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست» مولوی بود؛ سرانجام عده‌ای قبول شدند که من هم جزو آن‌ها بودم و بعد تمرینات شروع شد.»

کوشان در «میترافیلم» (خیابان لاله‌زار در مغازه‌ای در پاساژ ساعتچی) نخستین فیلم بعد از دورهٔ فترت سینما را در سال ۱۳۲۶ در طول هشت ماه ساخت و در ششم اردی‌بهشت ماه ۱۳۲۷ در سینما رکس در حضور اشرف پهلوی به نمایش گذاشت. فیلم **طوفان زندگی** نام داشت.

بدین ترتیب کوشان موفق شد راه آوانس اوگانیانس و ابراهیم مرادی را، که در آغاز راه زانو خم کرده بودند، دنبال کند و آرزوی عبدالحسین سپنتا را برای تأسیس مؤسسهٔ فیلم‌برداری در ایران، با سرمایهٔ خصوصی و بدون پشتوانهٔ دولتی، تحقق بخشد.

ترو آل‌گیلانی، فضل‌الله بایگان، احمد بهارمست، رفیع حالتی (حجار)، محمد حجازی (مطیع‌الدوله)، پرویز خطیبی نوری، محمد درم‌بخش، علی دریابیگی، عطاالله زاهد، محمد شب‌پره، حسن شیروانی، غلام‌علی فکری (معزالدیوان)، هایک کاراکاش، علی کسمایی، علی محزون، مجید محسنی، حسین‌قلی مستعان، محمدحسین میمندی‌نژاد، نظام وفا و جز این‌ها، که در سال‌های دیکتاتوری رضاشاه در عرصهٔ نمایش و ادبیات فعالیت می‌کردند، به مرور از سال ۲۷-۱۳۲۶ به بعد جذب رشته‌های مختلف سینمایی شدند.

در نگاه اول این طور تصور می‌شود که جلب شدن این عده به سینما منشأ دیگرگونی‌های زیادی در سینما بوده است، اما واقعیت این است که اگر آن‌ها از پس سال‌ها کار و تجربه در عرصهٔ نمایش برای خود جایی باز کرده بودند، همهٔ آن‌چه را که به سینما آوردند نه فقط از نمایش‌های ضعیف و تنگ‌مایه‌ای که معمولاً زیرنظر سازمان پرورش افکار و امثال احمد دهقان و نیلاکوک در تئاترهای تهران و فرهنگ اجرا می‌شدند فراتر نبود، بلکه به واسطهٔ عدم تسلط بر صناعتی که سینما لازم داشت فیلم‌های مهمی نبودند. حضور و تمرکز آن‌ها در سینما به هیچ وجه منشأ تحول نظرگیری نبود ـ بسیاری از آن‌ها آمدند و پس از ساختن یک دو فیلم پی کار خود رفتند، و به همین دلیل سنگ بنایی که سینمای ایران، به طور طبیعی، نیازمند آن بود پی ریخته نشد.

دههٔ سی: تولد دوباره

فریدون جیرانی

دوره دوم فیلم‌سازی در ایران در حالی آغاز شد که آمار نمایش فیلم فرنگی در ایران به رقم ۳۵۴ فیلم در سال ۱۳۲۸ رسیده بود.

برای بررسی دوره دوم فیلم‌سازی در ایران دو عامل دیگر باید مدنظر قرار گیرد: یکی تئاتر در دههٔ اول و اوایل دههٔ ۲۰ و دیگر نمایش فیلم‌های مصری در ایران.

از اوایل دههٔ اول قرن حاضر بخش تئاتر کم‌کم توانست تماشاگران زیادی را به سالن نمایش بکشاند؛ هرچند در آغاز نمایش‌ها فقط یک شب اجرا می‌شدند و قیمت بلیت گران بود، با همین حال اعیان و اشراف تهران از این نمایش‌ها استقبال کردند و سالن‌ها پر از تماشاچی شد. این نمایش‌ها به‌تدریج در خلاءِ تولید فیلم در ایران جای «فیلمفارسی» را گرفتند. فرمولی که نویسندگان و کارگردانان این نمایش‌ها برای جلب تماشاگر به کار بردند، بعدها فرمول مطمئن «فیلمفارسی‌سازان» دههٔ ۳۰ شد. نمایش‌های این دوره به جز آثار تاریخی به ملودرام‌های کمدی موزیکال اختصاص داشت که همه چیز را برای جلب تماشاگر داشتند.

نمایش «امیرارسلان رومی» در ۲۰ پرده و ۴ سری توسط مجمع تئاترال تهران از روز جمعه ۲۱ مردادماه ۱۳۱۱ در نمایش‌گاه تهران (محل فعلی سینما ایران روبه‌روی سینما البرز) اجرا شد. نمایش قزل‌ارسلان با شرکت محمودآقا ظهیرالدینی در ۴ سری توسط جمعیت نکیسا در سال ۱۳۱۳ به اجرا درآمد. اپرت بیژن و منیژه، وامق و عذرا، لیلی و مجنون، یوسف و زلیخا، آرشین مالالان، خسرو و شیرین و مشهدی عباد از نمایش‌های معروف موزیکال آن دوره هستند که بارها به اجرا درآمدند. نمایش‌های کمدی انتقادی ازدواج قدیم، ازدواج جدید، داماد زبردست، عاشق دیوانه، هردمبیل، خسیس، زنان عالمه، عیال دو روزه، تقصیر باکیست، مادر بی‌گناه، برهنه خوشحال، انتقام ارواح و لج و لج‌بازی از جمله نمایش‌نامه‌های معروفی هستند که در دههٔ اول در تئاتر نکویی (محل فعلی سینما هما) و نمایش‌گاه تهران اجرا شدند.

در این دوره چند هنرپیشه تئاتر و کارگردان معروف شدند و اسامی آنها در تبلیغات ذکر شد. از جمله لرتا، خیرخواه، معزدیوان فکری، گرمسیری. نکته جالبی که در این نمایش‌ها دیده می‌شد و برای بررسی «فیلمفارسی» در دههٔ سی به کار می‌آید، شرکت خوانندگان معروف در این

نمایش‌ها است.

در تبلیغ اپرت خسرو و شیرین نام روح‌انگیز و رضاقلی میرزاظلی و عنوان بازیگر دیده می‌شد. در تبلیغ اپرت لیلی و مجنون نوشته شد: آوازها دلکش، روح‌بخش، روح‌انگیز. در این سال‌ها اجرای رقص همراه نمایش اصلی یا در خود نمایش نیز از مشخصه‌های قابل بررسی است. نمایش داماد زبردست به انضمام یک پرده رقص مادموازل لیدا در ۱۳ مرداد ۱۳۱۱ اجرا شد. نگاهی به نمایش تقصیر باکیست، که توسط کلوپ چهارفصل در ۲۱ فروردین‌ماه ۱۳۱۳ در سالن نکویی اجرا شد، ما را با فضای نمایش‌نامه‌نویسی در آن سال‌ها آشنا می‌کند؛ این آشنایی می‌تواند به شناخت بعدی ما نسبت به سینمای فارسی دهه سی کمک کند. در نقدی بر نمایش تقصیر باکیست؟ چنین نوشته شده است:

> ماه‌منظر دختر روستایی گول فریدون جوان شهری را می‌خورد و حامله می‌شود. فریدون او را ترک می‌کند. ماه‌منظر در حال مریضی دختر زیبایی به دنیا می‌آورد. خودش می‌میرد. دخترش می‌ماند. فریدون در شهر فاسد می‌شود، برمی‌گردد دخترش را می‌بیند و می‌شناسد. اما همه او را می‌رانند. مردی فیلسوف در دهکده سعی می‌کند روشن کند تقصیر باکیست؟ آوازه‌خوانی زن روستایی آنهم آوازی صحیح و مطابق اصول موسیقی که با ساز یکنفر شهری مطابق باشد صحیح بنظر نمی‌رسد. بهتر آن بود که در آن سن شخص خواننده با لباس و گریم جداگانه به‌عنوان خواننده شهری به اتفاق جوانان وارد می‌شد.[1]

این‌گونه نگرش سطحی ریشه در شرایط سیاسی واجتماعی آن دهه دارد؛ شرایطی که اختناق مشخصه اصلی آن است.

دوره جدید تئاتر و سینما از سال ۱۳۱۸ با ایجاد تئاتر دایمی تماشاخانه تهران تئاتر به میان عامه مردم نفوذ کرد. از آغاز دههٔ بیست به دنبال باز شدن فضای سیاسی نمایش‌نویسی تغییرات اساسی کرد و مقوله تئاتر جدی‌تر شد. عبدالحسین نوشین در تئاتر فردوسی اجرای نمایش به شکل فرنگی، بدون رقص و آواز، را آغاز کرد و برای اولین بار هنرپیشگان مجبور شدند با حفظ کردن گفتار روی صحنه بروند و بدون «سوفله» به ایفای نقش بپردازند. جامعه باربد هم مدتی بعد تأسیس شد و تئاتر به صورت سرگرمی اصلی عامه مردم درآمد؛ اما این سرگرمی در فضای سیاست‌زده آن سال‌ها رنگ سیاسی به خودگرفت و دو تماشاخانه تهران و تئاتر فردوسی را از نظر سیاسی در دو قطب مخالف قرار داد. در تماشاخانه تهران سعی شد نمایش‌نامه‌های ساده‌تر فرنگی با نگرش انتقادی سطحی، که به سلیقهٔ عامه مردم نزدیک‌تر بود، به‌صورت

---

۱. *ایران*، شماره ۴۳۶، ۲۶ فروردین‌ماه ۱۳۱۳.

موزیکال اجرا شود، اما در تئاتر فردوسی سطح سلیقه روشن‌فکران جامعه مدنظر قرار گرفت. بعد از خروج نوشین از ایران و تعطیل شدن تئاتر فردوسی شاگردان او از دوشنبه ۲۷ آذرماه ۱۳۲۷ در تئاتر سعدی (محل سینما سعدی سابق) با نمایش بادبزن خانم ویندرمیر مجدداً فعالیت خود را از سر گرفتند. تماشاخانه تهران نیز بعد از ترور احمد دهقان با نام تئاتر دهقان به مدیریت دکتر والا به فعالیت خود ادامه داد. سینمای فارسی دهه سی ریشه در تماشاخانه تهران دارد. اکثر بازیگران و رژیسورهای این تئاتر به سینمای فارسی آمدند و بسیاری از نمایش‌نامه‌های اجرا شده در این تماشاخانه به فیلم تبدیل شدند. می‌توان گفت تفکر حاکم بر تماشاخانه تهران، تفکر غالب در سینمای فارسی دهۀ سی شد. تفکر حاکم بر تئاتر فردوسی و سعدی علی‌رغم استقبال مردم از نمایش‌نامه‌های اجرا شده در این دو تئاتر به دلیل سرکوب سیاسی و کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و ایجاد اختناق در جامعه ایران پی‌گیری نشد. هنرپیشگان این تئاتر مدتی بعد از کودتا منزوی شدند و از اواسط دهه سی، بعد از عادی شدن اوضاع سیاسی، به سینما آمدند.

در شکل‌گیری سینمای فارسی دهۀ سی فیلم‌های مصری بی‌تأثیر نیستند. سینمای مصر قبل از نفوذ سینمای هند در ایران با تماشاگر کم‌سواد و بی‌سواد ایرانی ارتباط برقرار کرد. این سینما به مدت دو دهه بازار فیلم ایران را در اختیار داشت. در سال ۱۳۱۵ با نمایش فیلم مصری **ملاح** ورود فیلم مصری به تهران آغاز شد. موقعیت تجاری فیلم مصری **وداد** با شرکت ام‌کلثوم در سال ۱۳۱۷، واردکنندگان را به ورود فیلم‌های مصری دیگر تشویق کرد. اشک‌های عشق، گل سفید، آواز امید، زنده باد عشق، عشق حقیقی، اسیر خوشبخت از جمله معروف‌ترین فیلم‌های مصری هستند که در دهۀ اول تا آغاز دهۀ دوم در تهران نمایش داده شدند. لیلی مراد، محمد عبدالوهاب و ام‌کلثوم هنرپیشگان معروف مصری در این دهه هستند. از اوایل دهۀ بیست تا اواسط دهۀ سی فیلم‌های مصری هم‌چنان در بازار ایران نفوذ داشتند. کافی است فقط به اسامی این فیلم‌ها توجه کنیم تا میزان تأثیر آن‌ها را بر سینمای دهۀ سی ایران دریابیم: **لیلی و مجنون، هزار و یک شب، جنس لطیف، کلئوپاترا، اشک و افتخار، انتقام طبیعت، کلاه حضرت سلیمان، فاطمه، عشق، دشمن زنان، عروس نیل، معجزه عشق، من و تو، دختر بلیت‌فروش، دختر سبزی‌فروش، عشق و جنون، من عاشق زنم شدم، عروسی شب عید، شهرزاد، دوشیزه بوالهوس و چراغ جادو** از جمله فیلم‌های معروف مصری هستند که در دهۀ بیست و اوایل دهه سی در تهران به نمایش درآمدند.

یکی از اولین فیلم‌های دوبله شده در ایران فیلمی مصری به نام علیا و عصام است که در بغداد به فارسی دوبله شد و در ۲۴ مردادماه ۱۳۲۹ در دو سینمای ایران و البرز به نمایش درآمد. در این دوره فریدالاطرش، سامیه جمال و اسماعیل یاسین هنرپیشگان معروف مصری در ایران بودند. دامنه شهرت سامیه جمال در ایران به حدی رسید که از او برای دیدن ایران دعوت به عمل آمد و با تبلیغات بسیار وارد ایران شد و در چلوکبابی رقابی چلوکباب خورد.

دورۀ دوم فیلم‌سازی سینمای ایران در اوج تشنجات سیاسی و اوضاع وخیم اقتصادی ایران

آغاز شد. ساعت ۷ بعدازظهر روز دوشنبه ۶ اردی‌بهشت ماه ۱۳۲۷ برابر با ۲۷ آوریل ۱۹۴۸ یا ۱۶ جمادی‌الاخر ۱۲۶۷ فیلم **طوفان زندگی** در حضور اشرف پهلوی، نخست‌وزیر وقت، تعدادی از نمایندگان مجلس، افسران ارتش و مدیران جراید در سینما رکس نمایش داده شد. از روز سه‌شنبه ۷ اردی‌بهشت ماه با نمایش عمومی این فیلم دورهٔ دوم سینمای ایران آغاز شد.

طوفان زندگی اسماعیل حریرفروش فیلم‌بردار و یکی از سرمایه‌گذاران این فیلم بود. (او بعد از دریافت دکتری فامیل خود را تغییر داد و به دکتر اسماعیل کوشان معروف شد.) او در سال ۱۲۹۶ در در محله دزآشیب تهران به دنیا آمد. حاج‌محمود حریرفروش، پدربزرگ او، روبه‌روی گراندهتل تجارت‌خانهٔ بزرگی داشت؛ تجارت‌خانه‌ای که در هنگامهٔ تحول ایران از یک جامعهٔ عقب‌افتاده فئودالی به یک جامعه سرمایه‌داری اولین جوراب‌های ابریشمی و آخرین مدل لباس را از فرانسه وارد و عرضه کرد. پدرش تاجر بود و به ضرورت شغلش برای خرید جنس به خارج سفر می‌کرد و به زبان فرانسه تسلط داشت. اسماعیل حریرفروش پیش عمویش زبان فرانسه آموخت و هنوز تحصیلاتش را تمام نکرده بود که به دلیل تماس با خارجی‌هایی که به تجارت‌خانه پدربزرگش رفت و آمد داشتند با زبان‌های آلمانی و ژاپنی آشنا شد و کم‌کم به زبان آلمانی تسلط پیدا کرد. او از دانشگاه تهران لیسانس حقوق گرفت و برای ادامهٔ تحصیل به برلین رفت. بعد از سه ماه اقامت در برلین جنگ جهانی دوم آغاز شد و پدرش نتوانست برای او پول بفرستد. کوشان در دورهٔ جنگ خبرنگار شد و به رادیو برلین راه یافت و گویندهٔ بخش فارسی آن‌جا شد و با حمایت از سیاست «ناسیونال سیوسیالیسم» به انگلیسی‌ها فحش داد. به دلیل شدت جنگ تحصیلات کوشان نیمه‌تمام ماند و بعد از بمباران برلین مجبور به فرار شد. او مدتی در وین زندگی کرد و تحصیلاتش را در آن‌جا ادامه داد، اما در آن‌جا هم نتوانست دوام بیاورد و مجبور شد به استانبول بگریزد. کوشان در این شهر دکترای اقتصاد گرفت و با گروهی از دانشجویان مقیم ترکیه فیلم فرانسوی **آخرین رانده‌وو** را به فارسی دوبله کرد. این فیلم در سال ۱۳۲۴ در تهران با نام **دختر فراری** در سینما کریستال به نمایش درآمد. کوشان توسط انگلیسی‌ها که در تعقیبش بودند دستگیر و سه روز در زندان متفقین در استانبول زندانی شد. بعد هم متفقین او را از ترکیه تبعید کردند. کوشان با اتوبوس به بصره رفت و از آن‌جا خودش را به تهران رساند و در خیابان لاله‌زار، چهارراه کنت، بالاتر از پاساژ ساعتچی میترافیلم را با مشارکت دکتر ضیایی، دکتر انصاری، دکتر باسقی و شوهر خواهرش تأسیس کرد. کوشان سپس به قاهره رفت و چند فیلم خارجی خرید و در آن‌جا دوبله کرد. بعد از انتقال محل «میترافیلم» به بالای سینمای متروپل و خرید تجهیزات بیش‌تر، تولید فیلم **طوفان زندگی** آغاز شد. کوشان برای کارگردانی فیلم میرمحمدعلی دریابیگی، کارگردان تحصیل‌کردهٔ تئاتر، را برگزید. دریابیگی زمانی که در برلین تحصیل می‌کرد چند مقاله دربارهٔ سینما نوشته بود. اولین مقاله او با عنوان «پروژه سینما و تئاتر» در روزنامه ایران مورخ ۱۰ خردادماه ۱۳۱۳ (۳۱ ماه مه ۱۹۳۴) چاپ شد و دومین مقاله‌اش با عنوان «یک روز در اتالیه

اوفا» (استودیو اوفای آلمان) در دو شمارۀ هفدهم و هجدهم تیرماه ۱۳۱۳ روزنامه اطلاعات به چاپ رسید. دریابیگی در مقالۀ اول به رد پروژه آوانس اوگانیانس پرداخت و برنامه خود را ارایه داد و از تأسیس یک مؤسسه فیلم‌برداری مجهز که بتواند فیلم‌هایش را به ممالک غرب بفروشد دفاع کرد و در مقاله دوم، ضمن تشریح کامل استودیوی فیلم‌برداری اوفای آلمان از تولید فیلم‌های کم‌خرج برای شروع کار سینما در ایران حمایت کرد. دریابیگی بعد از گرفتن دیپلم مدرسه آرتیستی سینما و تئاتر دولتی آلمان به تهران آمد و به کارگردانی تئاتر پرداخت و در تماشاخانه تهران نمایش‌نامه‌های بسیاری را روی صحنه برد.

انتخاب دریابیگی از سوی کوشان امری تصادفی نبود. هر دو در اوج دوران ناسیونال سوسیالیسم در آلمان تحصیل و زندگی کرده بودند و گرایش‌هایی مشابه داشتند.

اسامی نوشته شده در تیتراژ فیلم **طوفان زندگی** یعنی نواب صفا (به عنوان نویسنده فیلم‌نامه)، رهی معیری (شاعر)، روح‌الله خالقی (آهنگ‌ساز) اونیا اوشید (بازیگر) نشان‌گر حضور جمعی تحصیل‌کرده برای اولین فیلم تولید شده در دوره جدید است؛ اما این جمع که سالم‌ترین جمع سینمایی برای تهیه فیلم در تاریخ سینمای ایران محسوب می‌شود در کار خود موفق نشدند؛ زیرا با فن سینما آشنا نبودند. علی دریابیگی در واقع از صحنه تماشاخانه تهران با پشتوانۀ اجرای نمایش‌نامه‌های تاریخی و جدی به پشت دوربین فیلم‌برداری رفت و کوشان بدون تجربه قبلی و شناخت فیلم‌برداری به صحنه‌بندی و پلان‌بندی مبادرت کرد. نواب صفا هم بدون اطلاع از فن فیلم‌نامه‌نویسی قصه‌ای برای فیلم نوشت. علاوه بر این فقدان سرمایه کافی و تجهیزات فنی کامل باعث شد فیلم از نظر تکنیکی بسیار ضعیف جلوه کند، امری که حتی در نقدهای آن زمان هم به آن اشاره شده است. محمود کوشان، برادر دکتر اسماعیل کوشان، در گفت‌وگویی با نگارنده درباره فیلم گفت: «دوربین پاته را با دست می‌چرخاندند و یادم می‌آید در باغی طرف جاجرود فیلم‌برداری می‌کردند. هنوز رفلکتور نبود و ده متر پارچه سفید گرفته بودند و به نخ بسته بودند و رو به آفتاب می‌چرخاندند و هنرپیشه‌ها جلویش بازی می‌کردند. دیافراگم‌ها باز بود و تاریک و روشن می‌شد.»

طوفان زندگی ۲۰ روز در سینما رکس نمایش داده شد. در این اولین محصول دورۀ دوم سینمای ایران موضوع عشق پسر فقیر به دختر پول‌دار مورد استفاده قرار گرفت: فرهاد جوان فقیر عاشق ناهید دختر یک تاجر نوکیسه می‌شود، اما به دلیل مخالفت پدر ناهید دو دل‌داده به هم نمی‌رسند و دختر با یک تاجر پول‌دار ازدواج می‌کند. شوهر پول‌دار او مرد پستی از کار درمی‌آید و برعکس فرهاد پیشرفت می‌کند و مرد ثروتمندی می‌شود. این داستان قبلاً در نمایش‌نامه‌های تئاتر نکویی، تماشاخانه تهران و فیلم‌های مصری مورد استفاده قرار گرفته بود و **طوفان زندگی** به این ترتیب حرف تازه‌ای نداشت.

با این‌که **طوفان زندگی** در نمایش عمومی نفروخت، اما کوشان دومین فیلم دوره دوم فیلم‌سازی سینمای ایران را هم تولید کرد. نمایش این فیلم با نام **زندانی امیر** از عصر دوشنبه سوم

آبان‌ماه ۱۳۲۷ در سینما رکس آغاز و بعد از هفت شب از اکران برداشته شد. سینما همای فیلم را شانزده شب نمایش داد. به این ترتیب فیلم بیست و سه شب نمایش عمومی داشت. **زندانی امیر** اولین فیلم تاریخی سینمای ایران است که به شکل نمایش‌نامه‌های تاریخی تماشاخانه تهران ساخته شده است. در نقدی بر **زندانی امیر** نوشته شده است:

> صحنه‌های این فیلم در دو قسمت بیشتر نیست که یکی بارگاه امیر را نشان می‌دهد و دیگری چادرهای کردها را. قسمت بارگاه امیر تماماً در سینما رکس تهیه شده و قسمت چادرهای کردها در قیطریه.

در همین نقد با اشاره به عیوب فنی فیلم نوشته شده است:

> در قسمت فنی فیلم میتوان نواقص زیر را نام برد. عدم تطبیق صدای هنرپیشگان و صداهای دیگر فیلم با حرکات لب و دهان هنرپیشگان، مثلاً در یک صحنه چند سوار را می‌بینید که آهسته مشغول اسب‌سواری هستند و بجای آنکه صدای پای اسبان هم مطابق با راه رفتن آنها باشد صدای چهار نعل اسبان به گوش شما می‌خورد. یا مثلاً در صحنه‌ای که درباریان امیر مشغول شلاق زدن برزو هستند، اول صدای شلاق بگوش شما می‌خورد بعد می‌بینید که شلاق را به تن برزو میزنند. تاریک و روشن شدن صحنه‌ها هم یکی دیگر از معایب این فیلم است و در یک صحنه‌ای که باید شب تار را نشان بدهد بقدری صحنه روشن است که از آفتابی‌ترین روزهای تابستان هم روشنتر میباشد. در ساختن صحنه‌ها هم بی‌دقتی و بی‌ذوقی بکار رفته چنانکه در بارگاه امیر شما آخرین مد میز و صندلی را می‌بینید. در صورتی که داستان فیلم مربوط به هشتصد سال قبل میباشد.[1]

اگرچه در داستان دومین فیلم دورهٔ دوم فیلم‌سازیِ سینمای ایران گرایش‌های ناسیونالیستی به چشم می‌خورد و امیر ایرانی علیه فرمانده غاصب عرب قیام می‌کند، این گرایش‌ها در داستان آن‌قدر به شکل بچه‌گانه‌ای مطرح شده که تأثیری باقی نمی‌گذارد. **واریته بهار** سومین فیلم ایرانی است که ۱۲ مرداد ۱۳۲۸ در سینما مایاک به نمایش درآمد. **واریته بهار** اولین فیلم اپیزودیک (چند قسمتی) تاریخ سینمای ایران است. پرویز خطیبی کارگردان این فیلم هم مثل دریابیگی از تئاتر به سینما آمد و مجموعهٔ واریته بهاری راکه قبلاً در تئاتر اجرا شده بود برای فیلم نوشت و اجراکرد. پرویز خطیبی در آن زمان یکی از پیش‌پرده‌نویسان موفق تئاتر بود که دیدگاه انتقادی داشت. او با گرایش سیاسی مشخصی کار می‌کرد. در رادیو نیز نمایش‌نامه می‌نوشت و در زمینهٔ نگارش نمایش‌نامه‌های کمدی انتقادی تبحر داشت. محمود کوشان در گفت‌وگویی با نگارنده پیرامون این فیلم گفت: «در این فیلم عزت‌الله انتظامی نقش یک چغاله‌فروش را داشت که سینی

---

۱. *کیهان*، شماره ۱۶۷۵، دوشنبه دهم آبان‌ماه ۱۳۳۷.

چغاله را روی سرش می‌گذاشت و به داخل حیاط می‌آمد و آواز می‌خواند. خود خطیبی هم بازی می‌کرد. داستان هفت قسمت بود. هفت داستان کوتاه که هر قسمت آن ده دقیقه می‌شد.»

واریته بهار ۹ روز بیش‌تر نمایش داده نشد، اما پرویز خطیبی به سینما پیوست.

سرفصل دههٔ سی شرمسار چهارمین محصول دورهٔ دوم فیلم‌سازی در ایران وضعیت سینمای ایران رامشخص کرد و باعث افزایش تولید شد. این فیلم به چند دلیل سرفصل تاریخ سینمای ایران در دهۀ سی است. مهم‌ترین دلیل آن فروش بی‌سابقه فیلم در سال ۱۳۲۹ است. **شرمسار** در واقع اولین فیلم ایرانی است که توانست رقبای فرنگی خود را شکست دهد و از نظر فروش در سال ۱۳۲۹ به رتبهٔ اول برسد.

دومین دلیل موفقیت **شرمسار** دوری از تئاتر و نزدیکی بیش‌تر با سینما است. علی کسمایی، نویسندهٔ فیلم‌نامهٔ **شرمسار**، پس‌زمینهٔ فعالیت در تئاتر نداشت و با پشتوانه تجربه در پاورقی‌نویسی و ترجمه داستان‌های خارجی وارد سینما شد. سومین دلیل، قصهٔ فیلم است که اگرچه از روی یکی از آثار والکن، نویسنده اسکاتلندی، اقتباس شده؛ اما در آداپته با شرایط و علاقهٔ تماشاگر ایرانی خوب تطبیق داده شده است. **شرمسار** اولین فیلم ناطق ایرانی است که در آن مقابله شهر و روستا مد نظر قرار گرفت، و در مقابل پاکیِ جامعهٔ روستایی آلودگی فضای شهر مطرح شد و با مهاجرت از روستا به شهر برخورد انتقادی شد. این انتقاد هرچند سطحی بود، زمینه‌های اجتماعی آن دوره را نشان می‌دهد. هنوز بزرگ مالکی وجود داشت و دهقانان در بدترین شرایط زندگی می‌کردند و مالک روستا در اذهان عمومی عنصری ظالم به حساب می‌آمد، اما به دلیل حضور مالکان در دولت و مجلس انتقاد مستقیم از این شرایط مشکل بود. در فیلم‌های اوایل دهه سی پسر خبیث مالک که به دختر دهاتی تجاوز می‌کرد نماد ظلم مالک به حساب می‌آمد و در مقابل برای حفظ تعادل پسر خوب مالک که به دفاع از دهقان برمی‌خواست نشان‌گر تفکر محافظه‌کارانه عناصر سازندهٔ فیلم‌های دهه سی بود.

شرمسار از سوی دیگر نخستین فیلمی بود که در آن یک خواننده مشهور روز بازی کرد و ترانه‌های جدید خواند. این فیلم از جهت دیگر هم به نوعی بازتاب شرایط فرهنگی روز بود. مریم دختر دهاتی **شرمسار** خواننده شد، چیزی که اصلاً با فرهنگ و مذهب روستاییان ایران تطبیق نداشت؛ اما **شرمسار** در جامعه‌ای ساخته شد که تازه در آن کاباره بنا شده بود و رقاصه‌ها نیمه برهنه روی سن کافه‌ها می‌رقصیدند و سینماها در نمایش فیلم‌های ستارگان معروف خارجی با هم رقابت می‌کردند.

فیلم **شرمسار** از صبح چهارشنبه ٦ دی‌ماه ۱۳۲۹ برابر ۲۷ دسامبر ۱۹۵۰ و ۱۷ ربیع‌الاول ۱۳۷۰ هجری قمری در سینماهای رکس (لاله فعلی) و متروپل (رودکی فعلی) اکران شد.

ابتدا سینما ایران در لاله‌زار فیلم **بانو حوا** با شرکت باربارا استانویک را نمایش داد و سینما کریستال در لاله‌زار نو فیلم **دیوار بلند** را اکران کرد. اما از صبح روز یک‌شنبه ۱۰ دی‌ماه دو

سینمای ایران و کریستال فیلم‌های‌شان را عوض کردند و فیلم مشهور سه **تفنگدار** با شرکت لانا ترنر و جین کلی را اکران کردند. سینما کریستال در تاریخ ۲۸ دی‌ماه **سه تفنگدار** را تعویض کرد و فیلم **خاطرات گذشته** با شرکت اورسن ولز و کلودیت کلبرت را نمایش داد. به‌رغم این تغییرات فیلم **شرمسار** تا روز شنبه ۷ بهمن‌ماه در دو سینما نمایش داده شد. در این تاریخ سینما متروپل فیلم را تعویض و رکس نمایش آن را ادامه داد. این سینما نیز سرانجام در روز جمع ۱۷ بهمن‌ماه بعد از ۵۰ روز نمایش فیلم را عوض کرد. در آمار فیلم‌های پرفروش سال ۱۳۲۹ که در اطلاعات هفتگی، شمار ۵۰۹ مورخ ۲۰ اردی‌بهشت ۱۳۳۰ چاپ شد، **شرمسار** با رقم ۲۰۰ هزار تومان در صدر جدول فیلم‌های پرفروش قرار داشت.

بعد از آن **سه تفنگدار** با ۱۲۰ هزار تومان و **دون ژوان** با ۷۰ هزار تومان فروش جزو فیلم‌های پرفروش ذکر شده‌اند. در این سال ۲۱۲ فیلم برای اولین مرتبه در سینماها نمایش داده شدند.

علی کسمایی نویسندهٔ فیلم‌نامهٔ **شرمسار** و یکی از فیلم‌نامه‌نویسان معروف دهۀ سی که در آن دهه کارگردانی هم کرده است، در گفت‌وگویی با نگارنده درباره دلایل ورود خود به سینما گفته است:

> دوست من دکتر حسین کسمایی مرا به کوشان معرفی کرد و من در بالای سینما متروپل به ملاقات او رفتم. او در نظر داشت یک فیلم موزیکال با شرکت دلکش تهیه کند و کوشان از من خواست داستانش را بنویسم. آن زمان تازه از طریق داستان **نخستین عشق** نوشته مرسل پانیول با فیلم‌نامه‌نویسی آشنا شده بودم. من به اصرار کوشان در دفترش یک صحنه خیالی از یک داستان خیالی نوشتم که خیلی خوشش آمد و همین مسئله باعث ادامه آشنایی من و او شد. اصل قضیه **والکن** رابطه عاطفی دو مرد و یک زن بود. من استخوان‌بندی آن داستان را گرفتم و با شهر و روستا و اختلاف زندگی در این دو مکان تطبیق دادم. این فیلم با ابتدایی‌ترین وسایل ساخته شد. صدا به صورت اپتیک ضبط شد و هم‌زمان افکت و موسیقی و گفتار فیلم را هم ضبط می‌کردند که کاری بسیار مشکل بود. آن زمان لابراتوار وجود نداشت و در حوضچه‌هایی فیلم‌ها را با دست می‌شستند. قیمت بلیت سینماها ۲۰ و ۱۵ و ۱۰ ریال بود. من برای **شرمسار** پولی بابت سناریو نگرفتم؛ اما این کار باعث ماندگاری من در «پارس‌فیلم» شد و هم‌کاری من با استودیو ادامه یافت.

با فروش **شرمسار** تولید فیلم ایرانی کم‌کم افزایش یافت، اما این افزایش در دهۀ سی منحنی روبه رشدی نداشت و ۲۶ فیلم در سال ۱۳۳۸ بالاترین رقم تولید در دهۀ سی است؛ در حالی که ورود فیلم به ایران در این سال‌ها افزایش یافت. در سال ۱۳۳۶ حدود ۵۰۷ فیلم فرنگی در ایران نمایش داده شد. دولت وقت چه دولت ملی قبل از کودتای ۲۸ مرداد و چه دولت بعد از کودتا به سینما توجه نشان ندادند. از فیلم‌های ایرانی در اوایل دهۀ سی حدود چهل درصد عوارض گرفته

می‌شد که بعد از اعتراض سینماداران و تهیه‌کنندگان این عوارض به ۲۰ درصد کاهش یافت. این عوارض تا سال ۱۳۶۳ از فیلم‌های ایرانی دریافت می‌شد.

تغییرات سیاسی در دههٔ سی و دگرگونی شرایط روی تولیدات فیلم ایرانی و انتخاب فیلم‌های وارداتی تأثیر مستقیم داشت؛ اما این تأثیر در اوایل دهه قبل از کودتا روی تولیدات ایرانی کم‌تر دیده شد؛ یعنی در اوج جنبش ملی شدن صنعت نفت و دورهٔ زمام‌داری دکتر مصدق، که بازترین فضای سیاسی تاریخ معاصر ایران بود، تولیدات ایرانی تاثیرات کم‌رنگی از شرایط گرفتند؛ در حالی که در اوایل دههٔ سی تا قبل از کودتا فیلم‌های خارجیِ **بهترین سال‌های زندگی ما**، **مسیو وردو** و **کودکی ماکسیم** در سینماهای تهران نمایش داده شدند. در این سال‌ها حتی شعارهای ضداستعماری به سینما نیز کشیده شد. در سال ۱۳۳۱ فیلم آلمانی **اوهم‌گروگر** با نام **تا آخرین نفس** با شعار تبلیغاتی و جواب دندان‌شکن به شرکت سابق نفت انگلیس به نمایش درآمد. مطالعهٔ مجدد جملات تبلیغاتی این فیلم ما را به خوبی با فضای سیاسی آن سال‌ها آشنا می‌کند. به این جملات توجه کنید:

> چون شرکت سابق نفت انگلیس ۴ فیلم موهن علیه کشور ما تهیه و در نقاط مختلف دنیا نمایش داده این شرکت (مقصود شرکت نمایش دهنده و واردکننده فیلم) موفق شد فیلمی را که دولت آلمان در سال ۱۹۳۸ با هزینه سی میلیون مارک درباره استعمار انگلیس تهیه نمود و ۲۶ کپیه آن در زمان جنگ گم شده و فقط یک کپیه در زیر خاک مخفی بوده وارد نماید.

در چنین فضایی، که حتی دانش‌جویان مقابل سینمای نمایش دهنده فیلمی امریکایی که جنگ کره را وارونه جلوه می‌داد تظاهرات کردند، تولیدات ایرانی این دو سال اصلاً رنگ بوی سیاسی نداشتند. حتی نگاه اجتماعی در این فیلم‌ها نیز بسیار ضعیف است؛ مثلاً **مشهدی عباد** اثر اجتماعی عزیر حاجی‌بیگلو (بیگف) در سال ۱۳۳۰ به فیلم برگردانده شد؛ اما کارگردان فیلم اصلاً رنگ و بوی سیاسی ـ اجتماعی اثر را درک نکرد. به همین دلیل وقتی در صحنه‌ای از فیلم مشهدی عباد (تفکری) پا بر دوش حمال (تقدسی) گذاشت تا از دیوار باغ آواز خواندن نامزدش را تماشا کند، صرفاً نشان دادن یک صحنه کمدی با هیکل چاق مرحوم تفکری هدف قرار گرفت. اجتماعی‌ترین فیلم این دو سال **ولگرد** ساختهٔ مهدی رییس‌فیروز است؛ فیلمی که علی‌رغم نگاه اخلاق‌گرایانه سازنده‌اش تا اندازه‌ای در آن شرایط روز دیده شد. این فیلم فروش کرد، اما خود کارگردان **ولگرد** نیز در دنبال کار خود با ساختن **لغزش** جنبه‌های اخلاقی و ملودرام اثر قبلی‌اش را در قصه‌ای دیگر تکرار کرد و به مسایل اجتماعی نپرداخت. شاید کم سن و سال بودن سینمای ایران و کوتاه بودن دورهٔ دولت محمد مصدق امکانی به وجود نیاورد تا سینما به طور طبیعی رشد کند. تا کودتای ۲۸ مرداد ۲۸ فیلم در سینماهای تهران نمایش داده شد که ۱۲ فیلم از این تعداد به طریقه ۱۶ میلی‌متری تهیه شده بود. کودتا شرایط سیاسی جدیدی در مملکت ایجاد کرد. دولت

کودتا توجه خود را به قلع قمع مخالفان معطوف داشت. حمایت از سینمای ایران در چنین شرایطی محال و غیرممکن بود. بنابراین سینمایی که در اوج تشنجات سیاسی اواخر دهۀ ۲۰ بدون پشتیبان و حامی به وجود آمد با کودتا از رشد طبیعی بازماند. اختناق جنبه‌های اخلاقی فیلم‌ها را تشدید کرد. در فیلم **غفلت**، که در آغاز سال ۱۳۳۳ در سینماها نمایش داده شد، باز هم ناصر، قهرمان فیلم **ولگرد**، گول جمشید، دوست نابابش، را خورد و زندگی‌اش متلاشی شد. زنش مُرد و خودش کور شد و در اوج بدبختی پسر گم‌شده‌اش را پیدا کرد. شاید نشان دادن بدبختی و بیچارگی و تلخی بسیار در بعضی از فیلم‌های بعد از کودتا ناشی از شرایط تلخ آن سال‌ها بوده است.

دوبله به فارسی اما از بعد کودتا ورود فیلم بی‌رویۀ فیلم ادامه یافت و دورۀ حاکمیت واردکنندگان آغاز شد. در سال ۱۳۳۳ حدود ۲۳۹ فیلم فرنگی در تهران به نمایش درآمد. از ۲۴ فروردین‌ماه این سال که فیلم ایتالیایی **برنج تلخ**، دوبله به فارسی، با اسامی ایرانی با استقبال بسیار تماشاگران روبه‌رو شد دوبله، رقیب تولید فیلم ایرانی شد. قبل از این، اگرچه از فیلم‌های دوبله شده **مرا ببخش**، **ریبلاس**، **آهنگ شهرزاد** و **فریدون بی‌نوا** استقبال به عمل آمده بود، نمایش موفقیت‌آمیز **برنج تلخ** دوبله به فارسی را در ایران متداول کرد. با افزایش واردات و استقبال مردم از فیلم‌های دوبله شده فرنگی بر تعداد سالن‌های سینما افزوده شد. سینما گل‌سرخ (پردیس بعدی که تعطیل شد) در اوایل سال ۱۳۳۳ با نمایش فیلم **دو عاشق یک معشوق** و سینما رویال (انقلاب) در اول فروردین‌ماه ۱۳۳۴ با نمایش فیلم **چهارراه حوادث** تأسیس شدند. در ۲۴ مهرماه ۱۳۳۵ سینمای مولن‌روژ (سروش فعلی) با تبلیغ بسیار و با نمایش فیلم **بندباز** به گروه سینماهای تهران پیوست. در همین سال سینماهای پلازا (تعطیل شده)، دنیا (تعطیل شده)، فری (تعطیل شده) در ۱۹ آذرماه و ۱۸ اسفندماه افتتاح شدند. سال ۱۳۳٦ سینما سعدی (تعطیل شده) با نمایش فیلمی از برژیت باردو (**دخترک آتش‌پاره**) افتتاح شد. سینماهای کسری، تخت جمشید (عصر جدید فعلی)، سهیلا (ارم فعلی)، زهره (تعطیل شده) و مشعل در این سال افتتاح شدند. تا اواخر دهه ۳۰ سینماهای میامی (تهران فعلی)، درایوین سینمای تهران پارس (تعطیل شده)، رادیوسیتی (تعطیل شده)، امپایر (استقلال فعلی)، نیاگارا (جمهوری فعلی)، اسکار (تعطیل شده)، ایفل (تعطیل شده) و آسیا به جمع سینماهای تهران افزوده شدند. با استعفای دولت سپهبد زاهدی و با بروز علایم بحران اقتصادی در جامعه بعد از کودتا فضای سیاسی ایران کمی بازتر شد.

این تغییرات در نحوۀ انتخاب و خرید فیلم‌های وارداتی تغییر ایجاد کرد. **دزد دوچرخه** اثر معروف ویتوریو دسیکا در ۱۳ دی‌ماه ۱۳۳۴ در سینما پارک به زبان اصلی نمایش داده شد. با ایجاد این تغییرات مجدداً فیلم‌های روسی برای نمایش در ایران خریداری شدند. فیلم معروف **منظومه پداگوژیکی** به نام **راه پرورش** در سال ۱۳۳٦ در سینما پردیس به نمایش درآمد. فیلم‌های **سرنوشت یک انسان**، **چهل و یکمین**، **وقتی که لک‌لک‌ها به پرواز در می‌آیند**، **دن آرام** نیز از جمله فیلم‌های روسی هستند که در این دهه با استقبال تماشاگران مواجه شدند. فیلم **دیکتاتور**

بزرگ با نام **دیکتاتور** دوبله به زبان فارسی از روز دوشنبه ۲۳ فروردین‌ماه ۱۳۳۸ در دو سینمای مولن‌روژ و برلیان نمایش داده شد. این فیلم که در نسخهٔ دوبله آن مجید محسنی به جای چارلی چاپلین حرف زده بود بعد از این نمایش دیگر در تهران اکران نشد. علاوه بر این در اواخر دههٔ سی بسیاری از فیلم‌های انتقادی ایتالیایی در تهران نمایش داده شدند. همین فیلم‌ها روی تولیدات ایرانی اواخر دهه تأثیر مستقیم گذاشتند. فیلم **خورشید می‌درخشد** ساخته سردار ساگر، که در ۱۷ مردادماه ۱۳۳۵ در تهران نمایش داده شد، از اولین فیلم‌هایی است که تأثیر شرایط جدید در آن دیده می‌شود. این فیلم زندگی یک روستایی را تصویر می‌کند که برای کار به تهران می‌آید و در آن‌جا جایش با برادر هم‌شکلش، که در تهران زندگی مرفه‌ای دارد، عوض می‌شود و برادر پول‌دار که نمی‌تواند هویت خود را ثابت کند به تیمارستان می‌رود. برادر روستایی در زندگی شهری فطرت پاک روستایی خود را حفظ می‌کند، اما برادر شهری برعکس با نظر داشتن به ناموس نامزد برادرش انحطاط اخلاقی مرد شهری را نشان می‌دهد. در پایان برادر شهری به کشتن برادر روستایی خود اقدام می‌کند، و خودش به اشتباه زخمی می‌شود؛ اما برادر روستایی او را می‌بخشد و دو برادر با هم زندگی مشترکی را شروع می‌کنند.

این فیلم دو فصل عمده برای بررسی دارد: یکی فصلی است که کار پرزحمت روستایی را در تهران نشان می‌دهد. در این فصل روی تصاویر مختلف کار روستایی در شکل‌های متفاوت آوازی به نام «الهی به امید تو» خوانده می‌شود که با کلیهٔ آوازهای دیگر فیلم‌های ایرانی متفاوت است. تطبیق اشعار دکتر طاهری (وفا)، که شعر آواز «الهی به امید تو» را سروده است، با تصاویر فیلم یکی از پرمعناترین آوازهای فیلم‌های ایرانی را مشخص می‌کند. تصاویر این آواز با نمای عمومیِ کوچه‌ای خاکی و مخروبه و کمک روستایی به گدایی آغاز می‌شود. تصاویر بعدی مرد روستایی (وحدت) را در هیئت حمال و کارگر ساختمانی دههٔ سی هنگام کار دست‌جمعی در شکل‌های مختلف، نشان می‌دهد. روی این تصاویر و تصاویر مجزای ساختمان‌های اعیان‌نشین آن زمان و «پن» دوربین روی خانه‌های فقیرنشین شهر و خیابان‌ها شعر زیر خوانده می‌شود:

روز و شب هر زمان می‌کنم بنده جان، بهر یک لقمه نان
الهی به امید تو، الهی به امید تو،
ای خدا گرچه می‌کنم جان، جان می‌کنم
می‌برم گرچه بار گران، بار گران
تا که هستم در زندگی شادمان،
تا باشد در دنیا این نان خشک ما
من هم می‌پویم با شمع جان
این همه کاخ‌ها، از کار ما، از کار ما (با کُر)
این خیابان‌ها، از کار ما، از کار ما (با کُر)
خوش بود این کاخ‌ها ز اغنیا (تصاویر خانه‌های اعیانی)

پیش ما بهشت است این خانه‌ها (تصاویر خانه‌های فقیر)
جان‌کنم هر وقتی پاییز و تابستان
در برف و در سرما در باد و در باران
رنج ما باعث راحت دیگران
تا گردد چرخ این زندگی هر زمان (تصویر چرخ گاری دستی)

شعر «خورشید می‌درخشد»، سروده دیگر دکتر طاهری، که در تیتراژ و پایان فیلم خوانده می‌شود، مضمون قابل تعمقی دارد: به شعر این آواز توجه کنید:

عاقبت بدمد خورشید پیروزی
برسد صبح امید ما
شیرین بود آن درد و رنجی
آخر بدهد دست گنجی
برسد عمر سختی پایان

مضمون این شعرها با در نظر گرفتن شرایط سیاسی سال **۱۳۳۵** ــ سه سال بعد از کودتا ــ قابل توجه است. فصل دیگر قابل بررسی فیلم، سکانس تیمارستان است. این سکانس یک پلان طولانی دارد که تقدسی رو به دوربین در نقش یک دیوانه پاره‌ای از مسایل اجتماعی روز را مطرح می‌کند. نکته جالب این فصل در این است که بعد از این «مونولوگ» روی تصویر فیلم یک علامت سؤال می‌آید و صداهایی کلمه «چرا» را تکرار می‌کنند. این دخالت «برشتی» فیلم‌ساز، یعنی فن فاصله‌گذاری، در به هم زدن شکل متعارف قصه‌گویی فیلم‌فارسی نشان از تأثیر شرایط جدید جامعه دارد. سردار ساگر، کارگردان هندی‌الاصل مهاجر، در دیگر فیلم‌هایش نیز (**نردبان ترقی** و **روزنه امید**) تا اندازه‌ای این نگاه اجتماعی را حفظ می‌کند.

در همین سال ترکیب محمد عاصمی (قصه‌نویس)، منوچهر کی‌مرام (فیلم‌نامه‌نویس) و محمدعلی جعفری (بازیگر نخست و کارگردان هنری) فیلمی با سوژه‌ای متفاوت‌تر از دیگر فیلم‌های فارسی تحویل می‌دهند. در این فیلم که با نام **مرجان** با بازی و سرمایه شهلا ریاحی ساخته می‌شود رگه‌هایی از نگرش اجتماعی سه نفر نام‌برده دیده می‌شود؛ مثلاً دختر کولی به دلیل فقر دست به دزدی می‌زند.

در اواخر دهۀ سی که شرایط سیاسی بازتر شد و بحران اقتصادی دگرگونی در سیستم اقتصادی و سیاسی کشور را اجتناب‌ناپذیر کرد، همراه با ورود بسیار زیاد فیلم‌های انتقادی ایتالیایی که همگی دوبله به فارسی به نمایش درآمدند، گرایش نئورئالیستی در فیلم‌های ایرانی نیز دیده شد. این گرایش تا اوایل دهۀ چهل در سینمای ایران ادامه یافت.

بی‌ستاره‌ها (خسرو پرویزی)، **می‌میرم برای پول** (مهدی رییس‌فیروز)، **آینه تاکسی** (عزیز

رفیعی)، **لات جوانمرد** (مجید محسنی)، **طوفان در شهر ما** (ساموئل خاچیکیان) و **آسمون جل** (نصرت‌الله وحدت) مشخص‌ترین فیلم‌های این دوره است. وحدت سعی کرد در فیلم‌هایش فرمول سینمای ایتالیا را پیاده کند و از خودش یک آلبرتو سوردی یا ویتوریو گاسمن بسازد. در **آسمون جول** صحنه‌ای وجود دارد که در آن مرد فقیری عین چارلی چاپلین در رستورانی غذا می‌خورد و بعد به دلیل نداشتن پول از دست پاسبان می‌گریزد. مرد فقیر فیلم‌های وحدت در دههٔ سی برخلاف قهرمانان فیلم‌های ایتالیایی گرایش اخلاقی و مذهبی دارد و تن به کارهای خلاف نمی‌دهد و بیش‌تر مردی ساکت، صبور و فداکار است. وحدت فیلم **چهار قدم در ابرها** اثر آلساندرو بلازتی را در اوایل دههٔ چهل با نام **مسافری از بهشت** بازسازی کرد و خودش در نقش فرناندل مرد فقیر و فداکاری را مجسم ساخت که به‌عنوان شوهر قلابی یک دختر فریب خورده ظاهر می‌شود. وحدت بعدها تحت تأثیر شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی دههٔ پنجاه مرد فقیر فیلم‌هایش را با شرایط تطبیق داد و باز هم تحت تأثیر سینمای ایتالیا در آن دهه مرد فقیر را عین لاندو بوزانکا به حیطه مسایل جنسی کشاند. **بی‌ستاره‌ها** اولین فیلم جمع سه نفری سپهرنیا، گرشا و متوسلانی تحت تأثیر گرایش‌های نئورئالیستی ساخته شد. این فیلم ماجرای زندگی سه جوان بی‌کار و فقیر را در بیست و چهار ساعت تصویر می‌کند. **بی‌ستاره‌ها** با روشنی هوا، وقتی که ژاندارم‌ها جوانان فراری از سربازی را در خیابان‌ها جلب کردند تمام شد. **می‌میرم برای پول**، که نام پرویز صیاد را به‌عنوان فیلم‌نامه‌نویس یدک می‌کشد و اولین کار او محسوب می‌شود، زندگی کارگری است که دل‌باختهٔ دختر رییس کارخانه است و در خواب و رؤیا به دختر می‌رسد و زندگی فقیرانهٔ خود و مادرش را عوض می‌کند؛ اما وقتی از خواب بیدار می‌شود باز کارگر همان کارخانه است که این بار بر اثر حادثه‌ای با دختر رییس کارخانه آشنا شده و همین آشنایی باعث کار مجددش در کارخانه می‌شود. در این فیلم صحنه‌هایی وجود دارد که کارگر کارخانه بی‌کار در شهر گردش می‌کند و چون پول ندارد در مقابل مکان‌های مختلف می‌ایستد و حسرت خود را بیان می‌کند. این حسرت در نوشتهٔ صیاد به شیوه کمدی نشان داده می‌شود؛ مثلاً در صحنه‌ای جلوی دکان کبابی روی نرده‌هایی که به زیرزمین کبابی منتهی می‌شود می‌نشیند و نان خالی را با دود کباب می‌خورد. **آینه تاکسی** که اسم بامسمایی دارد، زندگی روزانهٔ یک راننده جوانِ تاکسی را نشان می‌دهد که از آیینهٔ اتومبیل خود ناظر مسایل جامعه است. ناصر، راننده تاکسی، جوانی است که بعد از دوازده سال درس خواندن راننده شده است. او در تاکسی‌اش با دزد ناموس برخورد می‌کند و از کارش می‌زند تا زن آبستنی را به بیمارستان برساند و به همین دلیل با صاحب تاکسی درگیر می‌شود و کارش را از دست می‌دهد. بعداً او رانندهٔ مخصوص یک زن پول‌دار می‌شود و بدون این که خود بداند به یک باند قاچاق کشیده می‌شود و با دستگیری قاچاق‌چیان پاداش می‌گیرد و زندگی خود را می‌سازد. فیلم‌نامهٔ **آینه تاکسی** را اسماعیل پورسعید نوشته است که در آن زمان نویسندهٔ نمایش‌نامه‌های انتقادی رادیو بوده است. در این اثر همان نگرش سطحی انتقادی نمایش‌نامه‌های صبح جمعه رادیو دیده می‌شود؛ مثلاً در صحنه‌ای آقامیرزا به‌عنوان

صاحب‌خانه از پرخیده (مادر ناصر) طلب افزایش کرایه‌خانه را به ۱۵۰ تومان می‌کند و پرخیده در جواب می‌گوید: «اتاق بی‌آب و برق ۱۵۰ تومان؟» و آقامیرزا به دنبالش از خرید زمین و افزایش قیمت زمین صحبت می‌کند.

لات جوانمرد (مجید محسنی) با نگاه دقیق‌تر و درست‌تری یک لوطی جوانمرد را نشان داد. یک جوانمرد که با گرو گذاشتن موی سبیلش از ناموس دختر دوستش محافظت کرد. در فیلم‌های مجید محسنی برخورد دو فرهنگ اساس کار قرار گرفته است. حمید قنبری در **بلبل مزرعه** در هیئت ژیگلو و همین بازیگر در **لات جوانمرد** در هیئت جوان شهری هوس‌باز نمایندهٔ فرهنگ منحط شهری است که سعی در از بین بردن اصالت‌ها دارد. یک مسئلهٔ قابل بررسی دیگر در فیلم‌های دههٔ سی تقابل روستا و شهر و افزایش تولید فیلم‌های روستایی است. مجید محسنی با **بلبل مزرعه** و شخصیت عمواقلی صمد و وحدت در نقش صفرعلی شخصیت‌های مشخص روستایی این سال‌ها هستند. هنوز در دههٔ سی مالکان بر مسند قدرت‌اند و در مجلس و دولت نفوذ دارند. بنابراین علی‌رغم نقش ظالمانهٔ اربابان در زندگی واقعی روستاییان فیلم‌های روستایی دههٔ سی این مظالم را عریان نشان نمی‌دهند. در این فیلم‌ها سعی می‌شود پسر خبیث ارباب به‌عنوان نمایندهٔ ظلم و جور ارباب نشان داده شود و فیلم‌سازان پا را از این حد فراتر نمی‌گذارند. اگر در فیلم‌های روستایی این دوره اکثراً دختر روستایی فریب پسر ارباب را می‌خورد، به نوعی، واکنشی است در مقابل ظلم و جور واقعی اربابان. بعدها با مطرح شدن اصلاحات ارضی و تقسیم اراضی بین دهقانان نشان‌دادن ارباب ظالم در فیلم‌ها تبدیل به یک حربهٔ تبلیغاتی شد. تفاوت نگرش مجید محسنی و وحدت در فیلم‌های‌شان نسبت به ارباب دقیقاً این تغییر در شرایط را مشخص می‌کند. ارباب **بلبل مزرعه** (۱۳۳۶) آدم بدی نیست، اما ارباب فیلم **پرستوها به لانه باز می‌گردند** (۱۳۴۲) موجودی کثیف و غیرقابل تحمل است. در **صفرعلی** (۱۳۳۹) ارباب سعی دارد به روستایی کمک کند، اما ارباب فیلم **زبون بسته** (۱۳۴۴)، ساختهٔ دیگر وحدت، به ناموس روستایی نظر دارد و به قصد تجاوز به او به خانه‌اش می‌رود و حتی دست به قتل می‌زند. مشخصهٔ مهم سینمای دههٔ سی حفظ حریم اخلاقیات در سینما است. این مشخصه خود ناشی از شرایط حاکم است؛ شرایطی که هنوز برای حفظ اخلاقیات در جامعه ارزش قایل است. این اخلاقیات در جامعه تحت تأثیر باقی‌ماندهٔ اخلاقیاتی است که هنوز در غرب به ویژه امریکا و سینمای آن کشور وجود دارد. زن عریان در فیلم‌های دهه سی کم‌تر دیده می‌شود و به رابطه‌های نامشروع پرداخته نمی‌شود. در اکثر فیلم‌ها حریم خانواده حفظ شده است. حتی زن مثبت فیلم در فیلم‌های دههٔ سی سیگار نمی‌کشد و مشروب نمی‌خورد. این‌ها خصلت ویژهٔ زن بدکارهٔ فیلم‌های دههٔ سی است. اگر در قصه‌های دههٔ سی مرد زن‌دار منحرف می‌شود، حتماً به سزای اعمالش می‌رسد و جبرگرایی و تقدیر بر کلیه آن فیلم‌ها حاکم است.

قهرمانان اصلی ملودرام‌های دههٔ سی اکثراً مهندس، دکتر و افراد تحصیل‌کرده هستند که طی حوادثی زندگی‌شان دگرگون می‌شود. مرد فقیر فیلم‌های دههٔ سی نیز هویت دارد؛ یا کارگر

کارخانه است یا جوان بی‌کار شهرستانی یا یک روستایی ساده‌دل و کارگر ساده ساختمانی. در فیلم‌های دههٔ سی لمپن‌ها حضور ندارند و هنوز تیپ لمپن، به شکلی که بعدها در سینمای دههٔ چهل اصل شد، دیده نمی‌شود. در این سینما زن روسپی و روسپی‌گری به‌عنوان عملی مذموم نشان داده می‌شود و سینماگران این دوره به خود جرئت نمی‌دهند که قصهٔ خود را حول محور یک زن روسپی بنویسند. زن کافه یا کاباره تا حد خواننده‌ای عفیف قهرمان اصلی قصه می‌شود. پوران در فیلم **اول هیکل** خواننده فقیری است که برای خرج زندگی آواز می‌خواند، یا دلکش در کلیهٔ فیلم‌هایش نمونهٔ چنین شخصیتی است. شعرهای آواز در فیلم‌های دههٔ سی اصالت دارند و شاعران این دهه مضامین نسبتاً درستی را در قالب شعر می‌گنجانند. اکثر ترانه‌های مشهور قدیمی در فیلم‌ها خوانده شده است. آوازهای «پریا» و «شب بی‌ستاره» در فیلم **بی‌ستاره‌ها** خوانده شده است.

«گلنار» با صدای گل‌نراقی برای اولین بار در فیلم **عشق راهزن** شنیده شده است. اکثر ترانه‌های پروانه متعلق به فیلم‌های اول دههٔ سی است و بیش‌تر ترانه‌های مشهور دلکش برای بار اول در فیلم‌ها اجرا شده است.

تکنیک و اقتصاد ضعیف سینمای دهه سی از نظر تکنیک سینمای بسیار ضعیفی است. این ضعف ریشه در اقتصاد این سینما دارد. ضعف اقتصادی این سینما، اصلاً، مشخصهٔ سینمای جهان سوم است. سرمایه‌گذاری در این سینما به دلیل نداشتن بازار خارجی و حضور رقیب قوی فرنگی بسیار محدود صورت می‌گیرد و به همین دلیل است که تهیه‌کننده به شکل فرنگی آن پیدا نمی‌شود. به دلیل همین فقر اقتصادی، سینمای ایران در دههٔ سی از نظر تکنیکی پیشرفت نمی‌کند و اکثراً با دوربین‌های قدیمی «آری» کار می‌کنند و ضعف سرمایه اجازه نمی‌دهد به پیشرفت‌های جدید وسایل فکر کنند. در این دهه «دکوپاژ» واژهٔ ناشناخته‌ای برای بیش‌تر کارگردان‌ها است. اکثر کارگردان‌های دههٔ سی چون از تئاتر آمده‌اند فقط در هیئت کارگردان هنری و رهبری بازیگران و «سوفله» فیلم‌نامه ایفای نقش می‌کنند. فیلم‌برداران این دهه وظیفه دکوپاژ و تقطیع پلان‌ها را به عهده می‌گیرند. به همین دلیل است که در این دهه تدوین‌گر حرفه‌ای به‌وجود نمی‌آید و اکثراً فیلم‌بردارها، که از وضعیت پلان‌ها باخبرند، فیلم‌ها را تدوین می‌کنند. احمد شیرازی و مهدی امیرقاسم‌خانی مشخص‌ترین فیلم‌بردارهای این دوره هستند، که حضورشان باعث قوت و استحکام فیلم‌ها می‌شود. مجید محسنی در تیتراژ فیلم‌هایش تا آن‌جا پیش می‌رود که به تیتر فیلم‌بردار واژهٔ «دکوپاژ» را نیز اضافه می‌کند و به احمد شیرازی احترام می‌گذارد. ساموئل خاچیکیان تنها کارگردان این دهه است که دکوپاژ فیلم‌هایش را خودش انجام می‌دهد و فیلم‌بردارها تابع او رفتار می‌کنند.

فیلم‌نامه‌نویسی در این دوره به‌عنوان پیس‌نویسی مشهور است و اکثر تهیه‌کنندگان و کارگردانان فرق پیس و فیلم‌نامه را نمی‌دانند. به همین دلیل اکثر نمایش‌نامه‌های مشهور با تبدیل صحنه‌های داخلی به خارجی فیلم‌نامه می‌شود. از روی نمایش‌نامهٔ «خاله چارلی» که با عنوان

«محصلین کلک‌باز» روی صحنه آمد فیلم **مادموازل خاله** ساخته شد که بسیار می‌فروشد. تمام فیلم‌های تاریخی این دوره نیزقبلاً روی صحنه اجرا شده‌اند و فرقی با تئاتر ندارند. حتی به دلیل مخارج زیاد تهیه کنندگان این فیلم‌ها از تبدیل مکان‌های داخلی به مکان‌های خارجی خودداری می‌کردند. تنها «لوکیشن» کاخ گلستان به فیلم **آغامحمدخان** کمک می‌کند. در این دوره «پارس‌فیلم»، مشخصاً، با ساختن دکورهای مقوایی در محوطه استودیو ساخت فیلم‌های تاریخی را به شکلی ابتدایی ادامه می‌دهد.

ساخت موسیقی متن در فیلم‌های دهۀ سی مرسوم نیست و انتخاب موسیقی مشخصۀ اصلی این دهه است. خاچیکیان با خرید صفحه برای فیلم‌هایش موسیقی می‌سازد و در اکثر فیلم‌ها آهنگ‌های سمفونی بی‌دلیل همراه صحنه‌ها پخش می‌شود. تا اواسط این دهه هیچ‌کس از خاصیت موسیقی سینمایی خبر ندارد و فقط خاچیکیان، به تدریج، نقش آن را درک می‌کند و از آهنگ‌های کوتاه ضربه‌ای در کارش برای تأثیرگذاشتن روی تماشاگر استفاده می‌کند. از اواخر این دهه با روبیک منصوری انتخاب موسیقی متن در سینما یک حرفۀ مشخص می‌شود.

مشخصۀ دیگر سینمای دهۀ سی صحبت بازیگران فیلم‌ها به جای خودشان است. چون اکثر این بازیگران از تئاتر به سینما آمده بودند و پشتوانۀ تئاتری داشتند خودشان می‌توانستند به‌جای خودشان حرف بزنند. در این دهه چنگیز جلیلوند، منوچهر اسماعیلی، عطالله کاملی و منوچهر زمانی به جای بازیگران دوم و سوم صحبت می‌کردند. همین امر به سینمای این دهه اصالت بیش‌تری می‌دهد. با پایان دهۀ سی عمر این سینما به پایان نرسید و تا اوایل دهه چهل چنین مشخصاتی در فیلم‌ها دیده می‌شد. در سال ۱۳۴۱ با استعفای علی امینی و روی کار آمدن اسدالله علم شاه خود اجرای اصلاحات ارضی را به عهده گرفت و با دستاویز قرار دادن انقلاب سفید قدرت مطلقۀ کشور شد. با این تغییرات عمر سینمای دهۀ سی تمام شد و سینمای انقلاب سفید پا به عرصه گذاشت؛ سینمایی که با بهبود وضعیت اقتصادی کشور و افزایش درآمد نفت همراه است.

دههٔ چهل: رؤیای شیرین و شکست

فریدون جیرانی

بیست‌وچهار سینمای تهران در آغاز سال ۱۳۴۰ فیلم‌های تازه نمایش می‌دادند. هنوز بالاتر از سینما امپایر (استقلال فعلی) سینمایی در تهران ساخته نشده بود و این سینما در جنب بلوار کرج (بلوار کشاورز) بالاترین سینمای شهر محسوب می‌شد. در آغاز دههٔ ۴۰ سینماها براساس نوع فیلم‌ها از نظر ساختار طبقاتی جمعیت تهران تقسیم‌بندی نشده بودند. در میان ۱۱ فیلمی که در عید نوروز سال ۱۳۴۰ در تهران به نمایش درآمد ۲ فیلم ایرانی به چشم می‌خورد و سینماهای مناطق مختلف تهران (جنوب و شمال) انواع فیلم فرنگی نمایش می‌دادند.[1] فیلم فرنگی از طریق بیروت توسط واسطه‌ها برای بازار ایران خریداری می‌شد. کمپانی‌های امریکایی در سال ۱۳۴۰ دفاتر نمایندگی نداشتند. هنوز وزارت فرهنگ و هنر تشکیل نشده بود و نمایندگان کمیسیون نمایشات وزارت کشور براساس آیین‌نامه سینماها و مؤسسات نمایشی مصوب خردادماه ۱۳۲۹ فیلم‌ها را بازبینی می‌کردند. از سال ۱۳۳۸ با تاسیس سینمایی در شهربانی بازبینی جا و مکان پیدا کرد؛ اما در آغاز دههٔ ۴۰ به دلیل اعتراض واردکنندگان کار در این مکان ثابت موجب اختلافی شد که مدتی در بازبینی وقفه انداخت.[2] اختلاف میان نمایندگان کمیسیون نمایشات وزارت کشور در آستانهٔ دهه ۴۰ به‌دلیل باز شدن فضای سیاسی بسیار طبیعی بود. در پایان دههٔ ۳۰ تورم و کسری تراز پرداخت‌ها، گدایی از نهادهای بین‌المللی، ورشکستگی بانک‌ها و کاهش بهای اراضی شهری از یک سو و فشار دمکرات‌ها روی ایران که با روی کار آمدن کندی در نوامبر ۱۹۶۰ آغاز شده بود، از سوی دیگر، دیکتاتور را مجبور به عقب‌نشینی کرد. انتخابات مجلس شورای ملی به دلیل

---

۱. در ۲۶ مهرماه ۱۳۴۰ سینما پرسپولیس در جنوبی‌ترین نقطه تهران (میدان راه‌آهن) با فیلم فرانسوی «گوریل درنده رها شده» با شرکت «لینو ونتورا» افتتاح شد.

۲. در روزنامه *کیهان* مورخ ۱۰ اردی‌بهشت‌ماه ۱۳۴۰ نوشته شده است: «به علت ایجاد اختلاف در کمیسیون نمایشات سینماها به تعطیل اجباری تهدید می‌شوند.» این روزنامه دربارهٔ این خبر توضیح داده است که از ۱۰ روز قبل (اول اردی‌بهشت) پروانه نمایش برای هیچ فیلمی صادر نشده است. چون واردکنندگان به نمایش فیلم‌شان در سینمای شهربانی معترض بودند رئیس جدید کمیسیون نمایشات دستور داده است که مجدداً نمایندگان کمیسیون نمایشات فیلم‌ها را در سینماها بازبینی کنند. اما از اول اردی‌بهشت نمایندگان شهربانی و فرهنگ در جلسات حاضر شدند و به‌همین دلیل عملاً جلسات با حضور نماینده وزارت کشور و اداره انتشارات و تبلیغات رسمیت نیافته است و پروانه‌ای صادر نشده است.

تقلبات بسیار در تابستان ۱۳۳۹ به دستور شاه منحل شد. احزاب فرمایشی «ملیون» و «مردم» شکست خوردند. منوچهر اقبال استعفا کرد و شریف‌امامی نخست‌وزیر شد. در این بین میانه‌روها، که در انتخابات تحت تشکل منفردان فعالیت می‌کردند و در سخنرانی‌های‌شان بر روی نبود آزادی، اختناق، فساد و تقلبات در انتخابات تأکید می‌کردند، قدرت گرفتند. در آستانهٔ سال ۱۳۴۰ به‌نظر می‌رسید بعد از شکست ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ملت قرار است دوباره دمکراسی را تجربه کند. قبلاً در دورهٔ دو ساله دولت دکتر مصدق دمکراسی تجربه شده بود؛ اما عمر آن دوره آن‌قدر کوتاه بود که تأثیری روی سینما نگذاشت. ملی کردن صنعت نفت به حدی دولت مصدق را به خود مشغول کرد که فرصتی برای اقدامات دیگر پیدا نشد. چه در دورهٔ دو ساله زمام‌داری دکتر مصدق (۳۲-۱۳۳۰) و چه بعد از آن در دورهٔ دو ساله دولت سپهبد زاهدی (۳۴-۱۳۳۲) در بازبینی فیلم مطابق آیین‌نامهٔ سینماها مصوب خردادماه ۱۳۲۹ عمل شد. تا زمان تشکیل وزارت فرهنگ و هنر (۲۶ آذر ۱۳۴۳) این آیین‌نامه تنها مرجع مسئولان برای بازبینی محسوب می‌شد. بنابراین باید گفت سینمای ایران در شرایط بحرانی دوباره متولد شد و قبل از این‌که راه بیفتد با کودتای ۲۸ مرداد و شکست در فضای بسته و محدود به حیاتش ادامه داد و در شرایط طبیعی رشد نکرد. دولت‌های سپهبد زاهدی، علا، اقبال و شریف‌امامی به‌دلیل مشکلات اقتصادی و مسایل سیاسی فرصت توجه به سینما را پیدا نکردند. در بعد از کودتا فقط به رادیو توجه شد. پس از کودتا اندیشهٔ تجددطلبی، که در دوازده سال (۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲) تضعیف شده بود، بار دیگر در صحنهٔ اجتماعی ظاهر شد و رژیم تصمیم گرفت در راه ایجاد یک طبقهٔ متوسط قدرتمند به‌عنوان پایگاه خود بکوشد.[۱] طبقهٔ متوسط ریشه در شهرنشینی داشت و شهرنشینی هم‌زاد دیگر تجدد بود. بنابراین در بعد از کودتا تجددآمرانه، یعنی اصلاحات از بالا بدون مشارکت دادن عوام و با الهام از تمایلات اجتماعی و فرهنگی طبقه متوسط آغاز شد.[۲] هرچند این اصلاحات تا اواخر دههٔ ۳۰ به‌کندی جلو می‌رفت در آغاز دههٔ ۴۰ با تغییر در ساختار سیاسی و طبقاتی جمعیت ایران شتاب بیش‌تری گرفت.

شهر و سنت‌گریزی در فیلم‌فارسی در آغاز دههٔ ۴۰ این اصلاحات در سینمای فارسی تبلیغ شد. در فیلم **آهنگ دهکده** (مجید محسنی)، نمایش داده شده در اردی‌بهشت‌ماه ۱۳۴۰، مجید محسنی دیگر آن روستایی ساده‌دل نبود که وقتی به شهر می‌آمد به فساد کشیده می‌شد. او در

۱. منظور از طبقه متوسط طبقه‌ای است که نه از طبقه حاکم است و نه از طبقه کارگر. نطفهٔ طبقه متوسط آن‌طور که ما امروز می‌شناسیم در زمان رضاشاه بسته شد. تعداد شاغلان ادارات جدید دولتی، به‌خصوص سازمان‌های ارتشی رو به رشد گذاشت و طبقهٔ جدیدی از افسران ارتش، پزشکان، وکلا، معلمان، مهندسان، روزنامه‌نگاران، نویسندگان و صاحبان سرمایه به‌وجود آمد. این طبقه در دورهٔ رضاشاه تحت تأثیر آموزش‌ها و ارزش‌های تازه اروپایی قرار گرفت. (ساختار سیاسی، طبقاتی و جمعیتی در ایران نوشته دکتر سعید برزین ـ *اطلاعات سیاسی*، شمارهٔ ۸۴-۸۳).

۲. برای مطالعه بیش‌تر مراجعه کنید به مقالهٔ «نامه فرنگستان و مسئله تجددآمرانه در ایران» نوشته نادر انتخابی مندرج در مجله *نگاه نو*، مورخ مرداد و شهریورماه ۱۳۷۳، شماره ۲۱.

شهر سر از رادیو درآورد، خواننده شد، صدایش را روستاییان از طریق رادیو در روستا شنیدند و برای دیدنش به شهر آمدند. روستایی **آهنگ دهکده** مجبور نبود به‌گونهٔ صفرعلی (نمایش داده شده در سال ۱۳۳۹) با تراکتور به ده بازگردد و روی تراکتور ازدواج کند. رادیو جای تراکتور را گرفته بود و دیگر تنها زن احمد کریمی، کارمند فروشگاه فردوسی، در شهر شنوندهٔ رادیو نبود.[۱] روستاییان نیز به رادیو گوش می‌دادند. در آغاز سال ۱۳۴۰ تعداد رادیو در سطح کشور تا یک میلیون دستگاه تخمین زده می‌شد که ورود رادیوهای ترانزیستوری این برآورد را افزایش داده بود. بنابراین در آغاز این دهه رادیو برای طبقه متوسط علامت تشخص نبود[۲] و تلویزیون در تهران جای آن را گرفته بود؛ وسیله‌ای که می‌توانست مراسم افتتاح سینمایی را در مرکز شهر مستقیماً برای تماشاگرانش پخش کند.[۳] در سال ۱۳۳۹ تعداد ۱۶۰۰۰ دستگاه تلویزیون وارد کشور شد.[۴]

در فیلم **فریاد نیمه شب** (ساموئل خاچیکیان)، نمایش داده شده در شهریورماه ۱۳۴۰، امیر، قهرمان اول فیلم، با بازی محمدعلی فردین، جوان بی‌کاری بود که دنبال کار پُر درآمد می‌گشت تا از طریق آن خانه، ماشین و همه چیز به‌دست آورد. او در جواب حرف نامزدش که حاضر بود با یک لقمهٔ نان و زندگی ساده بسازد، دختر را بی‌عقل قلمداد کرد و گفت: «تا پول حسابی نداشته باشد و خانه زندگی درست نکند محال است ازدواج کند.» این گفتار ساده ریشه در شرایط جدید جامعهٔ ایران در آغاز دههٔ ۴۰ داشت. در آغاز این دهه داشتن سطح زندگی مناسب در شهر ملازم داشتن رادیو، تلویزیون، یخچال، خانهٔ شخصی، اتومبیل و مقدار زیادی پول بود. امیر در همان ابتدای فیلم با مقداری پول و ماشین کرایه‌ای سراغ نامزدش مهری (ویدا قهرمانی) رفت. او حتی برای رسیدن به زندگی مناسب آمدوشد با یک زن شوهردار را نیز پذیرفت.

در فیلم **دختران حوا** (سعید نیوندی)، نمایش داده شده در شهریورماه ۱۳۴۰، مکان اصلی قصه یک مجتمع مسکونی با آپارتمان‌های مختلف بود که جوانی شهرستانی (روان‌بخش) وارد آن می‌شد و به یک دختر امروزی (ویدا قهرمانی) دل می‌بست. دختری که امروزی بودنش با لباس تنگ و داشتن سگ نشان داده می‌شد. در زیر آگهی‌های **دختران حوا**، که در روزنامه‌های مختلف به چاپ رسید، روی زندگی کرایه‌نشینی تبلیغ شد. تهران در آغاز دههٔ ۴۰ در حال رشد بود و بورس‌بازان و زمین‌خواران در گسترش تهران نقش اساسی داشتند.

---

۱. در داستان فیلم «بیم و امید» محصول سال ۱۳۳۸ به کارگردانی گرجی عبادیا رادیو با گوینده معروف آن زمان (تقی روحانی) نقش تعیین‌کننده داشت. زن احمد کریمی (مدیک بیجانیان) از طریق اطلاعیه‌ای که تقی روحانی در رادیو خواند متوجه می‌شد دارویی که داروخانه به او داده عوضی و سم است. زن احمد کریمی بعد از شنیدن این اطلاعیه خود را به خانه شوهرش احمد کریمی (محسن مهدوی) می‌رساند و مانع خوردن داروی عوضی می‌شد.

۲. «فرزانگان کنونی ایران»، نوشته گاوین هامبلی، *اندیشه و هنر*، شماره ۷، مهرماه ۱۳۴۴.

۳. مراسم افتتاح سینما مهتاب (شهر قشنگ فعلی) چهارشنبه ۱۹ مهرماه ۱۳۴۰ ساعت ۸/۳۰ دقیقه به مدت نیم‌ساعت مستقیماً از طریق تلویزیون ایران (کانال ۳) پخش شد. در مراسم افتتاحیه سینما «درخشش»، وزیر فرهنگ وقت، حضور داشت.

۴. آمار ـ نقل از گزارش روزنامه *کیهان* درباره تولید و ورود تلویزیون به ایران، مورخ سه‌شنبه ۲۹ بهمن‌ماه ۱۳۴۷.

جمعیت تهران در آغاز این دهه به یک میلیون و ۷۰۰ هزار نفر رسید که نسبت به سرشماری سال ۱۳۳۵ افزایشی بالغ بر ۲۰۰ هزار نفر را نشان می‌داد.

در فیلم **دام عشق** (عزیز رفیعی)، نمایش داده شده در تابستان ۱۳۴۰، ناصر دل‌نواز (روان‌بخش) خواننده جوانی بود که شب‌ها در کافه آواز می‌خواند و روزها کلاس موسیقی داشت. مریم (آزاده) دختر حشمت‌الله‌خان بی‌نیاز (احمد قدکچیان) و برادرش نادر می‌خواستند گیتار و سنتور یاد بگیرند. حشمت‌الله‌خان بی‌نیاز، بازرگان و واردکننده اجناس لوکس، مخالفتی با ورود ناصر دل‌نواز به خانه‌اش نداشت و پذیرفت او به دختر و پسرش موسیقی تعلیم دهد. بازرگان فیلم **دام عشق** برخلاف مالک فیلم **دست‌تقدیر** (نمایش داده شده در سال ۱۳۳۹) به کافه می‌رفت و مست می‌کرد؛ در حالی‌که سارنگ در **دست‌تقدیر** معترض بود که چرا قسمتی از خانه‌اش را که قبلاً پدرانش در آن‌جا نماز می‌خواندند زنش (نادره) به بار مشروب تبدیل کرده است؛[1] اما در **دام عشق** کافه محل کسب جوان اصلی فیلم و محل تفریح شهرنشینان بود که بازرگان و واردکننده اجناس لوکس (به شغلش دقت کنید) یکی از مشتریان پروپا قرص آن محسوب می‌شد. در آغاز دهه ۴۰ به‌نظر می‌رسید که دیگر قرار نیست در تقابل شهر و روستا از سنت در روستا دفاع شده و راه و رسم شهریان ناآشنا و ناپسند نشان داده شود. دیگر قرار نبود شهر زندگی ناصرها را به تباهی بکشاند[2] و قهرمانان فیلم‌های فارسی از هیاهوی فاسد شهر به صفای طبیعی (روستا) پناه ببرند. اگر در پایان دههٔ ۳۰ سازندگان فیلم‌فارسی نمی‌توانستند موضع‌گیری کنند که دختر روستایی تحصیل کرده در بازگشت به روستا چه گونه باید زندگی کند و تکلیف پسرعموی بی‌سواد اما با صفای روستایی‌اش چه می‌شود و بین دو طرف سرگردان مانده بودند،[3] در آغاز دههٔ ۴۰ تردیدها را کنار گذاشتند. آمارها هم در آغاز این دهه از تغییرات

---

۱. دیالوگ زیر در صحنه‌ای بین مالک ده (سارنگ) و مباشرش (هوشنگ بهشتی) در فیلم دست‌تقدیر داخل خانه مالک بیان شده است:

مالک: همینو کم داشتیم، زنم می‌خواد زیر این پله‌ها بار بسازه، برای جشن تولد هوشنگ که الهی خدا زیر گلش بکنه، یک عده‌ای هم مثل خودشون در شهر دعوت کردن، می‌خوان توی این خونه‌ای که بابای بیچاره‌ام نماز می‌خونده مشروب زهرمارکنن، توی همین جایی که همیشه روضه‌خونی و سینه‌زنی بوده، حالا می‌خوان می‌خونه بسازن.

۲. در فیلم غفلت محصول سال ۱۳۳۲ به کارگردانی علی کسمایی ناصرقلی تنها پسر مالک روستا به تقاضای دوستانش با زن و بچه‌اش برای کیف کردن و زندگی لذت‌بخش از روستا به تهران می‌آمد و در تهران تمام زندگی‌اش را از دست می‌داد.

۳. با دقت به دیالوگ‌های زیر که بین فریده (مهین دیهیم)، دختر روستایی، محمود (هوشنگ بهشتی)، مباشر مالک، با حضور نسرین (آزاده)، دختر مالک، و پسرعموی روستایی فریده (شفیع) در فیلم «دست تقدیر» رد و بدل شده توجه کنید:

محمود: (رو به‌نسرین): راستی می‌خواستم عرض کنم روز عقدکنان تشریف‌بیارین.
نسرین: عقدکنان! عقدکنان کی؟
محمود: عقد خواهرم.
فریده: ولی داداش خوب بود اقلاً با من مشورت می‌کردین.
محمود: عیب نداره، من به جای تو تصمیم گرفتم.

←

ساختار سیاسی و طبقاتی جمعیت ایران حکایت می‌کنند. نیروی کار طبقه متوسط در آغاز سال ۱۳۴۰ از ۱۲/۲ درصد در سال ۱۳۳۵ به ۱۵/۵ درصد رسیده بود و جمعیت شهرنشین کشور در حال افزایش بود. مطابق سرشماری سال ۱۳۳۵ جمعیت شهرنشین کشور ۵ میلیون و ۹۵۳ هزار و ۵۶۳ نفر بود. این جمعیت در سال ۱۳۴۲ به ۷ میلیون و ۵۴۳ هزار و ۴۰۶ نفر رسید. این رقم در سال‌های بعد بیش‌تر شد. اگر در سال ۱۳۳۵ حدود ۷۰ درصد جمعیت کشور را روستاییان تشکیل می‌دادند، در آغاز دهۀ ۴۰ برحسب آهنگ شتابان مهاجرت به شهرها این درصد در حال تغییر بود. از سال ۱۳۳۶ به بعد رشد جمعیت شهری از ۴/۴ درصد در سال ۱۳۳۵ به ۵/۱ درصد رسید و شمار مهاجران در سال نیز افزایش یافت. شمار مهاجران سالانه تا سال ۱۳۳۵ رقمی معادل ۱۳۰

← فریده: اما باید قبلاً به من می‌گفتی.
محمود: می‌خواستم کارو روبه‌راه کنم بعد بهت بگم.
فریده: ولی من هیچ خودمو حاضر برای شنیدن این خبر نکرده بودم. صاف و پوست‌کنده می‌گم اصلاً موافق نیستم.
محمود: این حرفا چیه، ما تا حالا صبر کرده بودیم که درس‌ات تموم بشه، خودت می‌دونی که این‌جا دخترو زود شوهر می‌دن، توام از شوهرت گذشته.
فریده: می‌دونم، گاهی‌ام یک دختر ۹ ساله با هم سن پدرش ازدواج می‌کنه، اما هیچ فکر توافق روحی و عشق و محبت هستین.
محمود: آخه این پسرعموی توئه، غریبه که نیست، هرچه باشه، با هم بزرگ شدین.
فریده: خیلی معذرت می‌خوام پسرعمو، من نمی‌تونم این‌جا زندگی کنم.
محمود: این‌جا نمی‌تونم زندگی کنم، یعنی چه؟
فریده: یعنی این‌که آرزوهای من در این ده برآورده نمی‌شه.
محمود: مگه این ده چشه؟
فریده: بله، همین دهات، با همین طرز فکر، اوناکه فقط خوردن و خوابیدن بلدن، ولی من احتیاج به چیز دیگه‌ای دارم.
محمود: پس حالا از پدر و مادر و فامیلتم بدت میاد؟
فریده: بدم نمی‌یاد، اما نتیجه تحصیلاتم چی می‌شه؟
محمود: مگه تحصیل باید باعث بشه آدم قوم و خویش خودشم نشناسه، پس فایده لیسانس و دیپلم چیه؟
فریده: ممکن نیست، بین دهاتیا زندگی کنم.
محمود: ببینم کی ترو شیر داده؟ کی ترو بزرگ کرده؟
فریده: مگه عیبی داره که از راه دیگه‌ای به مملکتم خدمت کنم؟
محمود: نه عیبی نداره، ولی تو با پولی که از این ده به دست آمده تحصیل کردی، و باید برای این ده مفید باشی نه این‌که مارو ترک کنی.
فریده: ولی هر سربازی سنگری داره.
محمود: سنگر تو همین‌جاست! اگر می‌خوای واقعاً کارکنی به این دخترای ده زندگی کردنو یاد بده، بچه‌هاشونو از تو خاک و خُل در بیار، براشون مدرسه درست کن.
فریده: برای این درس حقوق خوندم که وکیل دادگستری بشم.
محمود: من مخالف نیستم زن درس بخونه سطح فکرش بیاد بالا ولی باید از شهر و قوم و خویشش خوشش بیاد.
فریده: اگه خواستم شوهر کنم زن مردی می‌شم که آزادم بذاره کار کنم.
(در دیالوگ‌های بالا دیالوگ‌نویس (حبیب‌الله کسمایی) اصلاً نمی‌داند از کدام طرف دفاع کند. یک طرف روستایی پاک است و سنت در روستا و طرف دیگر یک زن تحصیل‌کرده که با مفاهیم جدید آشنا شده است.)

هزار نفر بود. از سال ۱۳۳۶ به بعد این رقم به ۲۵۰ هزار نفر در سال رسید.[۱] در آغاز دهۀ ۴۰ معماری شهر تهران نیز در حال تغییر بود و متأثر از جنبش معماری و شهرسازی مدرن بین‌المللی رشد بی‌قواره و عمودی شهر شروع شد. در آغاز این دهه «تکیه دولت»، آخرین بنای قاجار، برداشته شد. اگر دو بنای قدیمی دیگر (کاخ گلستان و شمس‌العماره) باقی ماندند، حفظ آن‌ها برمبنای تفکر ایجاد موزه‌ای در دل جنبش بین‌المللی مدرنیسم بود؛[۲] اما درست زمانی که در فیلم‌های فارسی سال ۱۳۴۰ شهرنشینی و امروزی زندگی کردن در سطح تبلیغ می‌شد جلال آل‌احمد قصۀ «جشن فرخنده» را به چاپ رساند. در شماره اول مجلۀ آرش، مورخ اول آبان‌ماه ۱۳۴۰، در شماره‌ای که کنارش ترجمه مقاله «استفن اسپندر» به چاپ رسیده بود؛ مقاله‌ای با عنوان «جنبش مدرنیزم پایان یافته است». چاپ این دو نوشته در کنار هم گویای واقعیت تاریخی جامعه در حال گذار ایران در آستانۀ دهۀ شصت میلادی بود. درست زمانی که در آن سوی دنیا یک روشن‌فکر غربی به نقد جنبش مدرنیزم می‌پرداخت و از پایان جنبش مدرنیزم سخن می‌گفت، روشن‌فکر جهان سومی در مقابل پیدایی جامعۀ مدرن در کشورش موضع می‌گرفت و از تناقضات سخن می‌گفت؛[۳] تناقضاتی که از سال ۱۳۴۳ به بعد با آغاز دورۀ استبداد شاه در فیلم‌فارسی منعکس شد و از دل همین تناقضات «فیلمفارسی»، که در املای پیوسته آن مشخصه دورانی شد، شکل گرفت.

باز شدن فضای سیاسی کشور در آغاز دهۀ ۴۰ به روشن‌فکران امکان داد که به بحث و بررسی پیدایی جامعۀ مدرن در ایران بپردازند و حتی نظرات خود را به «شورای هدف فرهنگ ایران» ارایه دهند؛[۴] اما چون این دمکراسی بیش از یک سال دوام نیاورد، این بحث به‌طور جدی دنبال نشد.[۵] دمکراسی متزلزل آغاز دهۀ ۴۰ کم‌جان‌تر از آن بود که روی فیلم‌فارسی تأثیر بنیادی بگذارد. به‌همین دلیل فیلم‌فارسی در دل تناقضات جامعه به رشدش ادامه داد؛ تناقضاتی که در فضای سیاست‌زدۀ آغاز دهۀ ۴۰ قابل رؤیت بود. در هفتم فروردین‌ماه ۱۳۴۰ در همان شماره روزنامه کیهان که خبر بهبودی آیت‌الله بروجردی در صفحۀ اول با عکس ایشان و تیتر درشت به چشم می‌خورد، زیر صفحه با عکس الیزابت تیلور خبری دیده می‌شد که از بهبودی حال این ستاره امریکایی در لندن صحبت می‌کرد. یا درست زمانی که مردم سراسر ایران در مرگ مرجع

---

۱. «ساختار سیاسی، طبقاتی و جمعیتی در ایران»، نوشته دکتر سعید برزین، *اطلاعات سیاسی*، شماره ۸۲-۸۱.
۲. «مدرنیسم، شهر، دانشگاه» نوشته سیدمحسن حبیبی ـ فصل‌نامه گفتگو، شماره پاییز ۱۳۷۳.
۳. «جشن فرخنده» قصه‌ای است «حاوی عناصر اساسی زمان ما». داستان از زبان پسر خردسال حاج‌آقا، آقای محل، نقل می‌شود که ورود کارت دعوتی محیط خانه را به هم می‌ریزد. در کارت از آقای محل دعوت شده است که به مناسبت جشن فرخنده ۱۷ دی و آزادی بانوان به اتفاق بانو در مجلس جشنی شرکت کند. این کارت دعوت حاج‌آقا را برآشفته می‌کند، به همه کس و همه چیز فحش می‌دهد و ...
۴. طرح نخستین «غربزدگی» گزارشی بوده است که آل‌احمد به «شورای هدف فرهنگ ایران» ارایه داده است.
۵. اوایل سال ۱۳۴۱ ثلث اوّل غربزدگی در «کتاب ماه» *کیهان* که به سردبیری آل‌احمد منتشر می‌شد به چاپ رسید و همین ثلث اوّل «کتاب ماه» *کیهان* را توقیف کرد تا سال ۱۳۴۴ به دلیل حساسیت دستگاه کسی بحث را دنبال نکرد. مجله فردوسی در سال ۱۳۴۵ نقد و بررسی مقوله غربزدگی را در چند شماره ادامه داد. اما هیچ‌وقت این بحث به‌طور اساسی در آن سال‌ها شکافته نشد.

شیعیان جهان، آیت‌الله بروجردی، سوگوار بودند، بریژیت باردو در مهم‌ترین و معتبرترین روزنامهٔ کشور به زنان و دختران مسلمان ایرانی راه و رسم ارتباط با مردان مختلف را تعلیم می‌داد؛[1] در حالی که به‌رغم بازشدن فضای سیاسی کشور، خبر مرگ محمود نریمان، سیاستمدار برجستهٔ دولت مصدق، خیلی کوتاه و مهجور به چاپ رسید و کم‌تر از بریژیت باردو به آن توجه شد.[2] در پایان دورهٔ ۱۴ ماههٔ نخست‌وزیری علی امینی (۱۴ اردی‌بهشت‌ماه ۱۳۴۰ تا ۲۷ تیرماه ۱۳۴۱) با روی کار آمدن علم و آغاز اختناق این تناقضات بیش‌تر شد.

در آذرماه ۱۳۴۱ فیلم سینمایی **تمام شب تویست** به انضمام فیلم کوتاه رنگی **چه‌گونه باید تویست رقصید** در سینماهای پلازا و ایفل به نمایش عمومی درآمد. سینما پلازا همراه نمایش فیلم مسابقه رقصی ترتیب داد و اعلام کرد که به پنج زوج ایرانی که بتوانند از دیگران بهتر تویست برقصند جایزه خواهد داد.[3] به‌رغم چاپ خبر این مسابقه و حضور جمع کثیری از دختران و پسران در تالار سینما پلازا پلیس تهران در عصر یک‌شنبه چهارم آذرماه از اجرای این مسابقه جلوگیری کرد.

درست زمانی که شاه برنامهٔ ساختگی انقلاب شاه و ملت را در ٦ اصل اعلام کرد، سینما سانترال در میدان ۲۴ اسفند (میدان انقلاب فعلی) با فیلم **دنیای دل‌باختگان**، فیلم مستندی دربارهٔ عشق و رابطهٔ جنسی در کشورهای مختلف، افتتاح شد. از آن طرف در آغاز بهمن‌ماه اعلامیه «امام خمینی» مبنی بر تحریم رفراندم قلابی شاه در قم، تهران و سایر شهرهای ایران پخش شد. رفراندم در فضای اختناق برگزار شد اعتراضات اقشار مذهبی ادامه یافت. در **۱۵** خردادماه **۱۳۴۲** قیام اقشار مختلف مردم ایران علیه ظلم به خون کشیده شد و دورهٔ استبداد پانزده ساله شاه متکی به نفت شروع شد.

استبداد، اختناق و فیلم‌فارسی مخاطب فیلم‌فارسی با املای پیوسته آن با آغاز دورهٔ استبداد در دل تناقضات جامعهٔ شبه‌مدرن شاه با تقسیم‌بندی شهر به شمال و جنوب شکل گرفت. فیلم‌فارسی با شکل‌گیری این مخاطب هویت پیدا کرد. فیلم‌فارسی و مخاطبش هر دو زاییدهٔ اختناق بودند. قبل از آغاز دورهٔ پانزده سالهٔ استبداد فیلم‌های فارسی آثار ضعیفی بودند که برای مخاطب مشخصی ساخته نمی‌شدند. آثاری که میزان سواد اندک و آشنایی ابتدایی سازندگان‌شان را با فن مشخص می‌کردند؛ آثاری که ریشه در ساختار ضعیف سینمای ایران داشتند؛ ساختاری که

---

۱. روزنامه *کیهان*، سه‌شنبه ۸ فروردین‌ماه ۱۳۴۰، (شماره ۵۳۱۷) در صفحه خانواده عقاید بریژیت باردو درباره آقایان به‌عنوان پاورقی چاپ شده است و خانم بریژیت باردو اظهارنظر کرده‌اند: «من از ازدواج سر در نمی‌آورم.»

۲. محمود نریمان بامداد روز شنبه ۵ فروردین‌ماه ۱۳۴۰ بر اثر سکته قبلی در خانه اجاره‌ایش در خیابان سلسبیل سابق درگذشت. خبر خیلی کوتاه در روزنامه *کیهان* مورخ ۷ فروردین‌ماه چاپ شد.

۳. در روزنامه *اطلاعات* مورخ ۴۱/۹/۴ جوایز اولین مسابقه رقص تویست به شرح زیر اعلام شد: زوج اول: برنده بخاری پرسی گاز، زوج دوم: برنده رادیو، زوج سوم: برنده گرام، زوج چهارم: یک سری لوازم آرایش کاری دیوا، زوج پنجم: دیگ زودپز.

در دل یک جامعهٔ عقب‌ماندهٔ غیرصنعتی متکی به نفت شکل گرفته بود. در دورهٔ دیکتاتوری سیاسی و لیبرالیسم اقتصادی سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۰، چون دیکتاتوری شاه در یک چهارچوب قانونی عمل می‌کرد و حتی دولت‌های ضعیف این دوره دارای قدرت بودند، فیلمفارسی تحت تأثیر ادبیات اخلاقی و احساسی دهۀ ۳۰ با اندک واقع‌بینی شکل گرفت. در دو سالۀ بحران اقتصادی، بی‌ثباتی سیاسی و جنگ قدرت ۴۰ تا ۴۲ فیلمفارسی تحت تأثیر تبلیغات اصلاحات اجتماعی رژیم قرار گرفت؛ اما از سال ۱۳۴۲ با آغاز دورهٔ استبداد وضعیت فرق کرد. البته اکثر فیلم‌هایی که در سال ۱۳۴۲ و ۱۳۴۳ به نمایش درآمدند هم‌چنان تحت تأثیر ادبیات اخلاقی دارای رگه‌های واقع‌بینی بودند. درست مصادف با ۱۵ خرداد فیلم **ساحل انتظار** (سیامک یاسمی) به نمایش درآمد؛ فیلمی که در آن مبارزهٔ ماهی‌گیران فقیر با سرمایه‌داری که دریا را اجاره کرده بود نشان داده می‌شد؛ فیلمی که به‌طور تلویحی به این نتیجه می‌رسید که پشت سرمایه‌دار قدرتی وجود دارد و قانون از ماهی‌گیران فقیر دفاع نمی‌کند.[۱] مسعود، پسر سرمایه‌دار، با بازی محمدعلی جعفری، مشخص‌ترین بازیگر سیاسی اوایل دهۀ ۳۰، که دوباره به کار بازگشته بود،[۲] در مخالفت با پدرش به میان ماهی‌گیران فقیر می‌رفت تا از شغل خودش، معلمی، برای آموزش سواد به ماهی‌گیران استفاده کند. او حتی طی نطقی، که بی‌شباهت به سخنرانی اعضای احزاب سیاسی نبود، علت فقر و بدبختی ماهی‌گیران را نداشتن سواد اعلام می‌کرد.[۳] در فیلم **ساحل انتظار** همهٔ شخصیت‌های اصلی، احمد (فردین) ماهی‌گیر فقیر، مریم (فروزان)، دختر کاظم‌خان ماهی‌گیر مُسن (نقشینه)، و مسعود با شغل معلمی دارای هویت بودند، و حتی داستان در طرح مثلث عشقی به شکل واقع‌بینانه‌ای پایان می‌یافت.[۴] مقایسهٔ این اثر سیامک یاسمی با اثر بعدی‌اش **آقای قرن بیستم**، که در عید نوروز سال ۱۳۴۳ به نمایش درآمد، دقیقاً، تغییرات جامعهٔ ایران را مشخص می‌کند. در فیلم **جاده مرگ** (اسماعیل ریاحی)، به نمایش درآمده در ۱۴ آذرماه ۱۳۴۲، قهرمان اصلی، محمود (آرمان)، صاحب کارگاه تولید تخت و صندلی، بعد از کشتن همسر و معشوقهٔ او موقع فرار در جاده سوار اتومبیل یک مهندس راه و ساختمان (حیدر صارمی) می‌شد که با

---

۱. مالک دریا (خواجوی) در صحنه دوم فیلم ساحل انتظار به ماهی‌گیران می‌گوید:

خواجوی: از امروز هیچ‌کس حق نداره بدون اجازه من قایق به آب بندازه، دریا مال منه، هر کسم اعتراض داره بره شکایت کنه، برین، دادگاه‌ها را برای این وقتا درست کردن!

و آن‌چنان با اطمینان حرف می‌زند که به‌نظر می‌رسد که کاملاً مطمئن است قانون از او دفاع می‌کند.

۲. محمدعلی جعفری در اواخر دهه ۳۰ به دعوت «والا» برای اجرای نمایشی به تئاتر شهر (تماشاخانه تهران سابق) دعوت شد و او با اجرای نمایش مونتسرا دوباره به کار تئاتر بازگشت.

۳. مسعود (محمدعلی جعفری) بین ماهی‌گیران دیالوگ زیر را بیان کرد:

مسعود: من برای دفاع از حقوق شماها همه چیز خودمو از دست دادم، کسی هستم مثل شماها، اومدم پیش شماها تا در عوض ظلمای پدرم بچه‌های شمارو درس بدم، اگه شما فقیر و بدبختین علت اصلیش نداشتن سواده، اگه شما سواد داشته باشین، دریای علم و دانشو دارین، اون‌وقت احتیاج به این دریا و چند ماهی‌شو ندارین.

۴. مریم در انتها بین مسعود (جعفری) و احمد (فردین) عاشق سابقش که تازه برگشته بود شوهرش مسعود را انتخاب می‌کرد.

همسرش ملیحه (شهلا) و دخترش پری (مینو شفیع) از سفر تفریحی تهران به شهرستان محل کارش باز می‌گشت. به شغل شخصیت‌ها توجه کنید، این مشاغل بعدها در فیلم‌های فارسی دیده نشدند.[1]

در فیلم **پرستوها به لانه باز می‌گردند** (مجید محسنی)، نمایش داده شده در ۱۲ دی‌ماه ۱۳۴۲، مجید محسنی زمینش را در روستا می‌فروخت و همراه زن (آذر شیوا) و پسرش به تهران مهاجرت می‌کرد تا پسرش تحصیل کند و دکتر شود. او در جواب زن مسنی در اتوبوس تی‌بی‌تی که از او می‌پرسید آیا برای عملگی به تهران می‌رود روی دکتر شدن پسرش تأکید می‌کرد، در حالی که چند صحنه بعد او را در حال عملگی و حمالی می‌دیدیم. او در بدو ورود به شهر در اتوبوس با تبلیغ روی پیشرفت در شهر سعی می‌کرد به پسرش استفاده از شهر و شهری شدن را تفهیم کند. در آغاز دهۀ ۴۰ ساختمان شرکت نفت در خیابان تخت‌جمشید (طالقانی فعلی) مشخصۀ پیشرفت در تهران (شهر) به حساب می‌آمد. در فیلم **ستاره‌ای چشمک زد** (مهندس بدیع و دکتر میمندی‌نژاد) دوربین در خیابان تخت‌جمشید به حرکت درآمد تا با تأکید روی ساختمان شرکت نفت پیشرفت در شهر نشان داده شود. در فیلم **پرستوها به لانه باز می‌گردند** تأکید مجید محسنی روی شرکت نفت با دیالوگ زیرکانه‌اش که نفت را به زن خوشگل تشبیه می‌کرد و می‌گفت که هم طلا و هم بلا است، دقیقاً، بازتاب ذهنیت آدم واقعی‌بینی بود که هنوز تجربۀ شکست جنبش ملی شدن را به‌خاطر داشت.[2] مجید محسنی همان سال با انتخاب شدن در مجلس شورای ملی در سیستم حل شد و دیگر هرگز فیلم نساخت. در فیلم‌های فارسی بعدی نیز هیچ قهرمانی با آرمان بهبود وضعیت اجتماعی کشورش (بردن دکتر به روستا) سختی و مرارت نکشید. با آغاز دورۀ استبداد و پی‌گیری سیاست‌های شبه مدرنیستی، زیر لوای رشد و ترقی، دیگر قرار نبود شکست و رنج و بدبختی مردم فقیر نشان داده شود. فیلمفارسی باید وظیفه‌ای دیگر به‌عهده می‌گرفت.

تقسیم‌بندی شهر و شکل‌گیری مخاطبان فیلمفارسی اصلاحات ارضی، برنامه‌ای که «حسن ارسنجانی» در دولت امینی آغاز کرد و شاه در دولت علم آن را جزءِ اصول شش‌گانۀ انقلابش قرار داد، سیر مهاجرت روستاییان را به شهرها افزایش داد. از سال ۱۳۴۲ با اجرای برنامۀ سوم عمرانی و اقتصادی کشور مقدمات رسیدن به مرحلۀ خودکفایی صنعتی آغاز شد. در سال ۱۳۴۱ حدود ۶۰۰ دستگاه تلویزیون از سوی کارخانجات مونتاژ تلویزیون در داخل به بازار

---

۱. از آقای قرن بیستم به بعد با ورود لمپن سنت‌گرا و قضا و قدری به «فیلمفارسی» در اکثر فیلم‌ها لمپن‌ها قهرمان اصلی‌اند.

۲. مجید محسنی از انتهای اتوبوس با جلال، پسر ۱۲ ساله‌اش، درباره مکان‌های مختلف شهر تهران حرف می‌زند:

مجید محسنی: جلال.
جلال: ها.
مجید محسنی: این‌جا کمپانی شرکت نفته، همون نفتی که مثل زن خوشگل می‌مونه، هم طلایه، هم بلایه.

عرضه شده بود که این رقم در سال ۱۳۴۲ به ۲۲۶۰ دستگاه رسید. قرار بود مالکان بزرگ در شهر از طریق وام بانک توسعهٔ صنعتی با ایجاد کارخانجات مونتاژ مرحلهٔ گذار به سرمایه‌داری را طی کنند.[۱] تجربهٔ ایجاد کارخانجات مونتاژ در کشورهای جهان سوم نشان داده بود که توزیع جغرافیایی جمعیت را به نفع شهرها تغییر داده است. این تجربه در ایران نیز تکرار شد. از آغاز دههٔ ۴۰ هجوم روستاییان به شهرها برای کار در کارخانه‌ها و ساختمان‌سازی به شدت افزایش یافت، تا جایی که میزان رشد جمعیت در روستاها به ۱/۶ درصد تقلیل یافت و در عوض در مناطق شهری به ۵/۱ درصد رسید. ابتدا روستاییان به شهرهای کوچک‌تر و سپس به شهرهای بزرگ‌تر مهاجرت کردند. تهران، چون از نظر جغرافیایی در مرکز ایران قرار داشت و تمام فعالیت‌های اداری، سیاسی، تجاری، صنعتی، تعلیماتی و تفریحی در این شهر متمرکز شد مهم‌ترین بازار کار ایران را به خود اختصاص داد. جمعیت تهران در سال ۱۳۴۵ به ۲ میلیون و ۷۱۲ هزار و ۹۴۴ نفر رسید. در این سال ۷۰۰ هزار نفر از ساکنان تهران متولدان خارج از تهران بودند. با این مهاجرت‌ها و توسعهٔ شهرها شمار کارگران شهری افزایش یافت.

> ظهور دوگانگی شهری، تجزیهٔ کامل جامعه‌شناختی جمعیت شهری تهران محصول این دوره بود. پیش از آن در محلات قدیمی همه جور خانواده‌ای زندگی می‌کردند. خانه‌های فقیران و ثروتمندان از هر حیث متفاوت بود، لکن روی هم‌رفته همه خانه‌ها برپایه معماری سنتی ایران بنا شده بودند. مهمتر اینکه این امر تماس اجتماعی طبقات مختلف را تضمین می‌کرد؛ اما این همه هنگامی دستخوش تغییر شد که ثروت جدید در مورد تهران به حرکتی کاملاً نسنجیده و برنامه‌ریزی نشده برای ساختن خانه‌هایی با معماری مدرن به سوی بخش‌های شمال شهر سوق داده شد. با سکونت‌گزیدن مهاجران فقیر در مناطق رو به‌زوال و خروج ثروتمندان از آن مکانها، مقامات مسؤول بازسازی محلات قدیمی شهر را به دست فراموشی سپردند. در این حال فشارهای اجتماعی و روانی شدیدی بر آن دسته از خانواده‌های قدیمی نیز که در مسابقه عقب مانده بودند وارد می‌آمد تا محلات سنتی خود را بهر قیمت ترک گویند. آن همزیستی دسته‌جمعی که به‌رغم اختلاف طبقاتی، پیوسته، در شهرهای ایرانی احساس می‌شد، شاید برای همیشه از میان رفت.[۲]

طبقات متوسط و حاکم که به شمال شهر نقل مکان کردند به سرعت به‌سوی تجدد گام برداشتند. در عوض کارگران شهری که در جنوب شهر مستقر شدند با درآمد کم فرهنگ سنتی خود را حفظ کردند و اعتقادات مذهبی خود را از دست ندادند. روند شکل‌گیری دو فرهنگ متفاوت به پیدایش عناوین پایین شهری و بالا شهری انجامید.[۳] با این تقسیم‌بندی حتی صاحبان

---

۱. *اقتصاد سیاسی ایران*، از مشروطیت تا پایان سلسله پهلوی، نوشتهٔ دکتر محمدعلی (همایون) کاتوزیان.
۲. *اقتصاد سیاسی ایران*، نوشته دکتر محمدعلی (همایون) کاتوزیان.
۳. «ساختار سیاسی، طبقاتی، و جمعیتی در ایران»، نوشته دکتر سعید برزین، *اطلاعات سیاسی*، شماره ۸۲-۸۱.

مشاغل آزاد و کارمندان ادارات دولتی، که در جنوب شهر کار می‌کردند، از فرهنگ منطقهٔ خود تأثیر گرفتند. میان کارمند پایین‌شهری و بالاشهری تفاوت فرهنگی دیده می‌شد. حتی شکل مکان‌های تفریحی دو منطقه متفاوت بودند. با این تقسیم‌بندی کارگران شهری و اقشار کم درآمد پایین‌شهر مخاطبان اصلی فیلم‌فارسی شدند و «فیلم‌فارسی» شکل گرفت. اختناق نیز مانع از آن بود که روحانیان و فرزانگان جامعه در قالب شکل‌های مذهبی و سیاسی توده مردم را آگاه سازند. به‌همین دلیل در جو اختناق، «فیلم‌فارسی‌ساز» برای ارتباط با مخاطبش تفاوت فرهنگی دو منطقه را اصل قرار داد و در مقابل طرز رفتار، منش و نوع زندگی ظاهری شمال شهری‌ها، که متأثر از فرهنگ غربی بود، موضع گرفت؛ اما از آن‌جایی که در «انقلاب سفید» زیر لوای رشد و ترقی سیاست‌های شبه مدرنیستی شاه دنبال می‌شد «فیلم‌فارسی‌ساز» موضع‌گیری در مقابل فرهنگ غربی را با تمایلات شبه ناسیونالیستی رژیم درآمیخت تا موضع‌گیری‌اش مغایر با تبلیغات رژیم نباشد. وقتی که شاه در سخنرانی‌اش از دورهٔ امید، اعتماد و کار و خلاقیت در راه سازندگی ایران آباد حرف می‌زد[1] «فیلم‌فارسی‌ساز» هم‌گام با این تبلیغات دورهٔ امید و سازندگی را در جنوب شهر جست‌وجو می‌کرد. به‌همین دلیل «فیلم‌فارسی» به رؤیاپردازی پرداخت و برای رؤیاپردازی مصالحش را از فرهنگ پایین‌شهری، از میان اقشار کم درآمد و کم‌سواد پیدا کرد، و با زبان خود آن‌ها حرف زد. اعضای بخش دولتی طبقه متوسط مثل کارمندان ادارات، وکلا، معلمان، پزشکان، نویسندگان و روزنامه‌نگاران نمی‌توانستند قهرمانان «فیلم‌فارسی» باشند چون در صورت ظاهر با تجدد کنار آمده بودند و از نظر نوع لباس پوشیدن و رفتار آداب و رسوم فرنگی را پذیرفته بودند. «فیلم‌فارسی» از میان کارگران شهری قهرمان خود را پیدا کرد. بخشی از کارگران که در فرهنگ شهری ادغام نشدند و استقرار اجتماعی نیافتند و استعداد درگیری، خشونت و ماجراجویی داشتند، بیش‌تر مورد توجه «فیلم‌فارسی‌ساز» قرار گرفتند. این گروه که «لمپن» نامیده می‌شدند اکثراً بی‌سواد بودند و از تلف کردن و تلف شدن نمی‌هراسیدند. این گروه خاصیت دوگانه داشتند، گاه در هیئت اراذل و اوباش و گاه در هیئت مدافعان توده عمل می‌کردند. دو خاصیت این گروه در «فیلم‌فارسی» به کار گرفته شدند و این دو خاصیت مقابل هم قرار گرفتند؛ یعنی لمپن مدافع توده مردم (آدم مثبت) مقابل لمپن رذل و اوباش (آدم منفی) می‌ایستاد.

از سوی دیگر چون کارگران شهری از نظر طبقاتی و فرهنگی در تقابل با سرمایه‌داران جدید قرار می‌گرفتند و با سرمایه‌داران سنتی اصطکاک منافع نداشتند سرمایه‌داران جدید در «فیلم‌فارسی» به‌عنوان قطب مخالف ظاهر شدند، ولی چون رژیم هم‌زیستی مسالمت‌آمیز طبقات را تبلیغ می‌کرد تقابل این دو طبقه در «فیلم‌فارسی» شکل خشن و طبقاتی پیدا نکرد و آخرالامر با تفاهم این دو طبقه فیلم‌ها پایان می‌یافت. حتی سرمایه‌دار جدید رخت امروزی از تن می‌کند و با رخت و لباس کارگر شهری زندگی در جنوب شهر را بر زندگی در شمال شهر ترجیح می‌داد.

---

۱. شاه در قسمتی از پیام نوروزی سال ۱۳۴۳ گفت: «دورانی که اکنون در پیش روی است، دوران امید، اعتماد توأم با کار و خلاقیت در راه سازندگی ایران آباد و سعادتمند فرداست.»

نکتهٔ مهم در حرکت از شمال به جنوب تغییر پوشش دختر سرمایه‌دار شمال شهری طی این حرکت بود. او که در شمال شهر به حجاب اهمیتی نمی‌داد و آخرین مد لباس را می‌پوشید و پروایی نداشت، موقع رفتن به جنوب شهر روسری سرش می‌کرد و پیراهن چیت می‌پوشید. زن مرد پول‌دار شمال شهری نیز وقتی مجبور می‌شد خانهٔ شوهر را ترک کرده و به جنوب شهر نقل مکان کند، روسری یا چادر سرش می‌کرد. در فرهنگ «فیلم‌فارسی» دههٔ ۴۰ بی‌حجابی در میان طبقهٔ اعیان (شمال شهری‌ها) مجاز بود و در پایین شهر پوشش زن باید فرق می‌کرد. حتی اگر حرکت برعکس صورت می‌گرفت و زنی از جنوب به شمال می‌رفت می‌توانست چادرش را بردارد و با پوشش دیگری در مهمانی شرکت کند.[۱] برای «فیلم‌فارسی‌ساز» تغییر پوشش تابع منطقی نبود، او فقط برای ارتباط با مخاطبش به این تغییر اهمیت می‌داد، چون می‌دانست مردان و زنان در جنوب شهر به دلیل اعتقادات مذهبی به حجاب اهمیت می‌دهند و در آن‌جا بی‌پروایی زنان خریداری ندارد. جانب‌داری «فیلم‌فارسی‌ساز» از سنت‌ها ریشه‌ای نبود. سواد «فیلم‌فارسی‌ساز» در حدی نبود که فراتر از فرهنگ مخاطبش حرکت کند؛ مخاطبی که تازه از روستا کنده شده بود و بی‌خبر از «ارزش‌های جدید» به شهر آمده بود تا شکمش را سیر کند؛ مخاطبی که تازه فهمیده بود می‌تواند به جای «نان و دوغ»، «ساندویچ و پپسی» بخورد؛[۲] آن هم در شهری که در سال ۱۳۴۲ حدود ۱۲ هزار می‌خانه و مشروب‌فروشی داشت و ۷ کارخانه در ۶ ماهه اول سال حدود ۱۰ هزار و ۵۳۲ کیلوگرم هرویین تولید کرده بودند؛[۳] شهری که سینماهایش «ارزش پول» را با تصویر زنی برهنه که در یک دست سیگار و در دست دیگرش لیوان مشروب دیده می‌شد تبلیغ می‌کردند.[۴] در چنین وضعی برخورد مخاطبی با فرهنگ استخاره، طلسم، دعا و چشم‌زخم چه می‌توانست باشد؛ مخاطبی که تازه در مُخش فرو کرده بودند سلطنت ودیعهٔ الهی است و باید به شعار «خدا، شاه، میهن» وفادار باشد. با این وفاداری مخاطبی که به قضا و قدر معتقد بود دیگر نباید ناشکری می‌کرد، باید آب‌گوشت‌اش را می‌خورد و خدا را شکر می‌کرد و به «۳۵ زار» کاسبی راضی می‌شد و کلاهش را بالا می‌انداخت. «فیلم‌فارسی» دقیقاً براساس فرهنگ

---

۱. در گنج قارون وقتی مادر علی بی‌غم (ایران قادری) به خانه قارون می‌رسد و عکس قدیمی خودش را پیدا می‌کند و گذشته را به یاد می‌آورد، چادرش را برمی‌دارد. او وقتی همراه قارون در مهمانی زرپرست شرکت می‌کند چادر به سر ندارد و پیراهن نیمه‌باز پوشیده است. شهلا، مادر محمد فشفشه (فردین)، در چرخ‌فلک در جنوب شهر روسری به سردارد و هنگامی که زن نظام‌السلطنه است و در شمال شهر زندگی می‌کند بی‌حجاب است. وقتی پونه (پوران) برای دیدن جلال مکانیک به جنوب شهر می‌رود روسری سرش می‌کند.

۲. جملات داخل گیومه از کتاب *غربزدگی* آل‌احمد گرفته شده است.

۳. دکتر شیفته، سرپرست سازمان رهبری جوانان، در مراسم افتتاح نمایشگاه نقاشی جوانان گفت: در تهران در برابر ۱۲ هزار می‌خانه و مشروب‌فروشی فقط ۱۲ باشگاه برای جوانان وجود دارد و ۴۰۰ هزار جوان از ۱۳ تا ۲۹ ساله در پایتخت اکثر اوقات فراغت خود را به بطالت می‌گذرانند (*کیهان*، دوشنبه ۱۳۴۳/۲/۷) آمار تولید هرویین از مقاله «دورنمای وضع اعتیاد مواد مخدر در ایران» نوشته: ر. س. تافنل در مجله *مسائل ایران*، شماره یک، دوره دوم، مورخ ۱۳۴۲/۸/۱ گرفته شده است.

۴. «ارزش پول» نام یک فیلم انگلیسی با شرکت دیانا دورس و جان گریگسون است که به صورت دوبله به فارسی از ۶ آذرماه ۱۳۴۱ در سینما سانترال به نمایش عمومی در آمد.

مخاطبش حرکت کرد و هنگامی که مخاطبش تغییر کرد شکلش عوض شد.

تعریف فیلم‌فارسی با فیلم **آقای قرن بیستم**، که در فروردین‌ماه ۱۳۴۳ به نمایش درآمد، تیپ لمپن مدافع مردم وارد «فیلم‌فارسی» شد؛ تیپی که در یک دهه فیلم‌سازی در ایران قهرمان اول فیلم‌ها بود و بازیگری (فردین) با ایفای این تیپ به شهرت و محبوبیت رسید.[۱] این تیپ از همین فیلم اول (**آقای قرن بیستم**) دارای مشخصاتی شد که به دلیل ارتباط با مخاطب در تمام فیلم‌های بعدی با همین مشخصات ظاهر شد. این مشخصات «فیلم‌فارسی» را فرمولیزه کرد و یک چهارچوب داستانی مشخص به‌وجود آورد؛ چهارچوبی که سابقه داشت و دست‌مایه اولیهٔ آن (عشق پسر فقیر به دختر پول‌دار) در بیش‌تر فیلم‌های عربی، هندی و ترکی استفاده شده بود؛ اما در «فیلم‌فارسی» این دست‌مایه در دل تناقضات جامعهٔ ایران شکل دیگری پیدا کرد و با همهٔ شباهتش به فیلم عربی و هندی دارای تعریف دیگری شد؛ تعریفی که با شناخت جامعهٔ آشفته، مبهم، شکل نیافته و پُر از تضاد ایران در بعد از انقلاب سفید قابل بازگویی بود.[۲] با تعریف ساده‌تر «فیلم‌فارسی» بازتاب این جامعه و مختص ایران بود.

حبیب (فردین) قهرمان فیلم **آقای قرن بیستم** در خانواده کارگر باشرفی به نام کربلایی‌حسن بزرگ شده بود، اما به‌خلاف پدر از راه جیب‌بری زندگی‌اش را می‌گذراند و مادر بیمارش (پرخیده) را مداوا می‌کرد. البته بعد از دزدی معتقد بود همهٔ پول مال او نیست و همیشه بخشی از پول دزدی را بین فقرا و مستمندان تقسیم می‌کرد و موقع تقسیم می‌گفت: «امروزم خدا رسونده، تا ببینم فردا چی پیش میاد، خدا به ما برسونه، مام به شما می‌رسونیم، شمام دعاکنین ننه مام خوب بشه.» پاتوقش کافهٔ احمد جگرکی، کافه‌ای در جنوب شهر، بود. با فاصلهٔ سه سال از نمایش فیلم **دام عشق** کافه دیگر محل کسب درآمد قهرمان قصه نبود که مشروعیت داشته باشد. کافهٔ پایین شهر محل تفریح لمپن‌ها بود و جایی بود که زنی از زور بدبختی بعد از مرگ شوهرش برای نان شب بچه‌هایش با شبی بیست تومان می‌رقصید و آواز می‌خواند.[۳] جایی که آدمی از جکرگی به

---

۱. سیامک یاسمی در گفت‌وگویی با نگارنده گفت: «ابتدا قرار بود ناصر ملک‌مطیعی نقش حبیب در آقای قرن بیستم را بازی کند با او تماس گرفتم. دستمزد بالایی طلب کرد. من هم یک دفعه تصمیمم را عوض کردم و با فردین در استودیو ایران‌فیلم تماس گرفتم و او پیشنهاد مرا پذیرفت.»

۲. دکتر احمد فتاحی‌پور در مقاله‌ای با عنوان «نارضایتی غیرواقع‌بینانه در بین جوانان و ارتباط آن با ساختمان طبقاتی اجتماعی مدرن» مندرج در مجله *مسائل ایران*، شماره ۹، دوره دوم، اول تیرماه ۱۳۴۳ نوشته است:

> بایستی اعتراف کرد که جامعه امروز ایران حالت مبهم و شکل نیافته‌ای دارد. از بعضی لحاظ دیگر نمی‌توان آن را اجتماعی کاملاً فئودالیستی پنداشت و از برخی جهات هنوز نمی‌توان آن را جامعه کاپیتالیستی دانست. در پاره‌ای موارد علائمی از تمایل به سوی نوعی سوسیالیسم دیده می‌شود. در حالیکه در بین گروهی تقلید از زندگی ملل غربی کاملاً متداول و مرسوم است، در بین عده‌ی دیگری هنوز افکار قرون وسطی گذشته حکمفرماست. در چنین وضع نامشخص و پرتضادی بسیار مشکل است بتوان نامی واحد برای جامعه کنونی ایران اختیار نمود.

۳. جلوی کافه خواننده (پریا) به حبیب می‌گوید:

> خواننده: برای چی دل‌تنگ نباشم، شوهرم مرده، بچه‌هام گرسنه‌ان، از زور بدبختی هر شب این‌جا می‌رقصم تا پول گیرم بیاد.

کافه‌داری رسیده بود و حالا در شغل جدیدش حاضر نبود بیست تومان دستمزد هر شب خواننده را بپردازد، و حبیب می‌بایست وارد عمل می‌شد و از طریق ربودن کیف بغلی صاحب کافه دستمزد خواننده را می‌پرداخت تا گناه دزدی را با صوابی جبران کند. حبیب سواد نداشت و با افتخار اعلام می‌کرد: «معلم، ما نیستیم بابا، ما از بچگی از مکتب‌خونه در رفتیم.» او معنای حمام گرفتن را نمی‌دانست و به شستن دست و صورت داخل دست‌شویی عادت نداشت. او عادت داشت سر حوض صورتش را بشوید و صبحانه کله‌پاچه بزند. «زدن» واژه‌ای بود که به جای خوردن به کار می‌گرفت؛ واژه‌ای که میان شمال شهری‌ها مفهوم نبود. همان‌طور که حمام گرفتن در جنوب شهر قابل فهم نبود.[1] حبیب کت و شلوار نمی‌پوشید، اما وقتی مجبور شد بپوشد ناراحت بود: «از این رختای مکش مرگما مچلم». به کراوات قلاده می‌گفت و بستنش او را اذیت می‌کرد: «آخه این داره منو خفه می‌کنه.» با آداب و رسوم فرنگ بیگانه بود و مایل نبود با زن شمال شهری تانگو برقصد و می‌گفت: «آخه تو ناسلامتی نامحرمی، می‌خوای اون دنیا ما رو بفرستی جهنم.» ولی مثل آب خوردن مشروب می‌خورد.

دقیقاً تناقضات جامعه ایران در آغاز دهۀ ۴۰ در «فیلمفارسی» دیده شد. اگر حبیب پسر کربلایی‌حسن زبان انگلیسی را مسخره می‌کرد، دلیلش روشن بود، انگلیسی خوانده‌ها و فرنگ رفته‌ها ادای فرنگی‌مآبی را در می‌آوردند. «فیلمفارسی‌ساز» هم این را می‌دانست و به‌همین دلیل زهره (مینا)، زن پول‌دار شمال شهری، به حبیب می‌گفت: «باید رقص یاد بگیری، اگه رقص بلد نباشی نمی‌شه گفت از آمریکا اومدی.» چون مخاطب «فیلمفارسی» با این اداها کنار نیامده بود، برخورد حبیب هم باید با فرهنگ مخاطبش جور در می‌آمد. به‌همین دلیل لمپن «فیلمفارسی» با رقص و آواز ایرانی مهمانی شمال شهری‌ها را به‌هم می‌ریخت و با آوازش ادای فرنگی‌مآبی را مسخره می‌کرد.[2] البته مسخره کردن این اداها از اواسط دهۀ ۳۰ با کاریکاتورسازی ژیگول‌ها و ترسیم زندگی داش‌ها و کلاه مخملی‌ها در قصه‌ها و فیلم‌های فارسی آغاز شده بود.[3] حتی در

---

۱. مکالمه زیر بین زهره (مینا)، زن شمال شهری، و حبیب (فردین)، مرد جنوب شهری، رد و بدل می‌شود:

زهره: پاشو حموم بگیر.
حبیب: حموم بگیرم، مگه می‌شه حمومو گرفت، به حق چیزای نشنفته.
زهره: حموم بگیر، یعنی حموم برو.
حبیب: اما فعلاً که گشنمه، اگه کله‌پاچه بود با یه گیلاس می‌زدیم.
زهره: مگه کله‌پاچه رو می‌زنن.
حبیب: همان‌طور که شما حمومو می‌گیرین، مام کله‌پاچه رو می‌زنیم.

۲. آواز زیر را حبیب می‌خواند:

هاواریو مستر، بیا، یواش بیا، مستر
ای لاوسوزی، لحاف‌دوزی، پنبه‌زنی، قربون نازت
سیت‌دان پلیز، بشین رو میز، قربون اون قد درازت

۳. از فیلم مادموازل خاله با پیش پرده‌ای که شهین (شهین) و امیر (مانی) در مراسم عروسی‌شان اجرا کردند فرنگی‌مآبی مورد تمسخر قرار گرفت. به شعر توجه کنید:

کم سخن از گربه دیگر، زموش‌خان   مد شده دیگر سخن از مموش‌خان

←

رادیو نیز با خلق تیپ‌هایی نظیر «دردانه حسن‌کبابی»، «آقاکوچول»، «پرویزآقا» و «فوفول» این اداها مسخره می‌شد. در فیلم‌های فارسی دههٔ ۳۰ چه در مقابل جوان هرزه شهری با نام جمشید (بازی جمشید مهرداد)، که تجدد را بهانه هرزه‌گری خود می‌ساخت[1]، و چه در مقابل فوفول و سوسول (حمید قنبری و منصور سپهرنیا) شخصیت‌های با هویتی الگو قرار گرفتند. ناصرقلی (ناصر ملک‌مطیعی) جوان ساده فیلم **غفلت**، عزت‌الله سعید (حسین دانشور) سرکارگر باسواد چاپ‌خانهٔ روزنامهٔ اطلاعات در **طوفان در شهر ما**، داش‌مشتی (مجید محسنی) **لات جوانمرد** و حتی کلاه‌مخملی (فردین) فیلم **زن‌ها فرشته‌اند** شخصیت‌های یک‌دست و قابل قبولی بودند. مثلاً در فیلم **زن‌ها فرشته‌اند** (اسماعیل پورسعید)، که در سال ۱۳۴۲ به نمایش درآمد، آقا ابراهیم، همسایه جمشید (سعید کامیار)، و مریم (روفیا) صاحب کاسبی مشخصی بود. او صبح‌ها نماز می‌خواند، ورزش می‌کرد و لب به مشروب نمی‌زد. آقا ابراهیم در مهمانی جمشید که همه تویست می‌رقصیدند یا به قول او «دیگ می‌سابیدند» با این‌که خودش را در میان جمع «نخود توی شیر برنج می‌دانست»، اما با ادب و منطقی رفتار می‌کرد؛ اما از سال ۱۳۴۳ در «فیلم‌فارسی» در مقابل شمال شهری‌های فرنگی‌مآب یک لمپن بی‌سوادِ الکی‌خوش الگو قرار گرفت. اصلاً از سال ۱۳۴۳ به بعد «فیلم‌فارسی» در مقابل سواد جبهه گرفت و در طول دههٔ ۴۰ و حتی دههٔ ۵۰ در «فیلم‌فارسی» آدم‌های بی‌سواد قهرمان قصه بودند. برعکس آدم‌های باسواد در «فیلم‌فارسی» شخصیت منفی، منفعل یا مضحک داشتند.[2] جبهه‌گیری «فیلم‌فارسی» در مقابل سواد ریشه در شرایط زندگی مخاطب داشت. در سال ۱۳۴۳ شغل پدران دانش‌آموزان متوسطه در شهر تهران

← زلف مموش کرنل و دمب موشه ــــ هر چه باشه، آقا پسر مموشه
بنده، نه موشم، عزیزم مموشم ــــ خوش قد، خوش ژستمو و خوش بپوشم
ز آتش عشق تو چو آب جوشم ــــ قلوه خریدارمو، دل فروشم
مموش چرا کفش تو گشته پاره؟ ــــ ممی‌جونم ز عشق تو بی‌قراره
مموش چرا آستر کت نداری؟ ــــ ممی‌جونم چکار به کت و شلوار بنده‌داری

شعر را جعفر پورهاشمی سروده است و از اولین کارهای او است. در مجلات و روزنامه‌های سال ۱۳۳۶ از مموش‌ها با چاپ مطالب، شعرها و عکس‌های مختلف انتقاد شده است. در فیلم بلبل مزرعه (مجید محسنی) یک مموش (حمید قنبری) به روستا می‌رود.

۱. در صحنه‌ای از فیلم غفلت که مریم (فروغ محمدی)، زن ناصر، به خانه جمشید (جمشید مهرداد) رفته است دیالوگ‌های زیر بین آن دو رد و بدل می‌شود:

جمشید: من اگه شمارو دوست داشته باشم، ناصر چرا اوقاتش تلخ بشه، این حرف‌ها این دوره معنی نداره.
مریم: چه‌طور معنی نداره؟ این حرف‌ها چیه؟
جمشید: موضوع خیلی واضحه در این دوره تمدن و تجدد دوستی و عشق و علاقه بین یک زن و مرد طبیعیه.

۲. در فیلم صمد و سامی، لیلا و لی‌لی، سامی لیسانسیه فیزیک است و لی‌لی سال دوم دانشکده دام‌پزشکی. وقتی جای سامی و لی‌لی با صمد و لیلا عوض می‌شود، صمد در شهر وقتی کنار لیلا قرار می‌گیرد اصلاً به او دست نمی‌زند، در حالی‌که سامی نصف شب در خانه روستایی سراغ لی‌لی می‌رود. در روستا باقرزاده کنار لی‌لی، دانش‌جوی سال دوم دانشکده، می‌نشیند و صورتش را می‌بوسد و سامی، لیسانسیه فیزیک، می‌خندد و اصلاً واکنشی نشان نمی‌دهد. سرکار استوار وقتی بی‌غیرتی سامی را می‌بیند درباره وجود سامی دچار تردید می‌شود. در فیلم آقای قرن بیستم آقای فرازی (اسدزاده) که در امریکا تحصیل کرده یک تیپ مضحک است.

در درجهٔ اول ۴۶/۷ درصد کارمندی ۳۳/۴ درصد مشاغل آزاد و ۵/۳ درصد کارگر بوده است. تا مردادماه ۱۳۵۲ فقط دو درصد از فرزندان طبقه کارگر شهری و یک درصد از روستاییان به دانشگاه راه یافته بوند.[۱] بنابراین با وجود مخاطب کم‌سواد و بی‌سواد «فیلم‌فارسی» هویت پیدا کرد.

تبلیغات رژیم در فیلم‌فارسی فیلم **آقای قرن بیستم** در فروردین‌ماه ۱۳۴۳ با استقبال خوبی روبه‌رو شد و صفحهٔ ۴۵ دور آوازهای فیلم فروش رفت و ترانهٔ «هاواریو مستر» با عنوان «آی لاوسوزی، لحاف‌دوزی» بین مردم معروف شد. با فروش این فیلم «فیلم‌فارسی‌سازان» متوجه تیپ جدیدی شدند، اما هنوز هیچ‌کس به میزان موفقیت این تیپ آگاه نبود. در چهار فیلم دیگری که از فردین در سال ۱۳۴۳ به نمایش درآمدند او نقش‌های متفاوتی داشت. او حتی در فیلم **ترانه‌های روستایی**، که در تابستان ۱۳۴۳ به نمایش درآمد، در نقش مراد، روستایی باسواد، ظاهر شد؛ روستایی‌ای که می‌توانست نامه دختر ارباب را به راحتی بخواند. او در فیلم **انسان‌ها** جوان فقیری بود که برای معالجهٔ چشمان دختر فقیرتری برای دزدی به خانه ادیب‌الممالک می‌رفت؛ آدم پول‌داری که نمی‌توانست حرف بزند و مثل سگ پارس می‌کرد؛ نکته‌ای که در هیچ نوشته‌ای به آن اشاره نشد.

در فیلم‌های فارسی، که در سال ۱۳۴۳ به نمایش درآمدند، دیگر تأثیر تبلیغات رژیم قابل رؤیت بود. فرخ، جوان هرزه شهری (جلال پیشوائیان)، در فیلم **ترانه‌های روستایی** دختر روستایی را بی‌عصمت نکرد. منیره (فریده نصیری)، دختر ارباب روستا (مهری رییس‌فیروز)، گول جوان هرزه شهری را خورد. برعکس مراد جوان روستایی که به‌رغم زورگویی ارباب وضع زندگی مناسبی داشت به دختر ارباب کمک کرد.[۲] داش غلوم (مهردادیان)، کلاه‌مخملی فیلم **ترانه‌های روسنایی**، نیز در مراسم ازدواجش با نرگس (شهین) در حضور تعداد زیادی از دوستان کلاه‌مخملی‌اش با غزلی وضعیت کلاه‌مخملی‌ها را خوب توصیف کرد: «خدایا شکر وضع امروز ما بچه‌ها جوره، هزار برزخی و دل‌خوری از جمع ما دوره». غلام چتولی (عباس مصدق)، کلاه‌مخملی فیلم **شبی در لاله‌زار (جاهل محل)**، که در سال ۱۳۴۳ نمایش داده شد، کاملاً، معتقد بود چشم عدالت در ایران بعد از انقلاب سفید کور نیست: «کور بشه هر که بگه چشم عدالت کوره». او در کشف ماجرای قتل زنی در لاله‌زار به قانون کمک کرد تا شهرستانی‌ها هم‌چنان برای خرید سوغات به تهران و لاله‌زار بیایند و شبی در لاله‌زار چون غنچه خندان باشند.[۳] آقا معلم فیلم

---

۱. مقاله: وضع تعلیمات متوسطه در ایران، نوشته شاپور راسخ (مجله سخن، تیرماه ۱۳۴۵).
۲. مراد (فردین) در فیلم وقتی نماز می‌خواند از این‌که وضع مساعدی دارد خدا را شکر می‌کند.
۳. شعر زیر را شهین در ابتدای فیلم جاهل محل می‌خواند:

شبی در لاله‌زار، خیلی تماشا داره
شبی در لاله‌زار، بس ماجراها داره

←

دهکده طلایی (فردین)، که در بهمن‌ماه ۱۳۴۳ نمایش داده شد، سپاهی دانشی بود که در روستا برای باسواد کردن روستاییان دبستان دولتی ٦ بهمن ایجاد کرد. او هم‌چنین توطئه صفر (یدی)، روستایی بدجنس، را خنثی کرد و دو روستایی عاشق، گلنار (نیکو) و رحمان (منوچهر نادری)، را به‌هم رساند. در فیلم **عروس فرنگی**، که در خردادماه ۱۳۴۳ نمایش داده شد، ماریاکروگر (پوری بنایی)، دختر آلمانی که تازه به تهران آمده بود، برای دیدن شهر به خیابان تخت‌جمشید (طالقانی فعلی) رفت و از جلوی شرکت نفت رد شد. او در یک قالی‌فروشی خیابان فردوسی از قالی‌ها و کشور ایران تعریف کرد: «قالی‌های ایران خیلی خوب، خیلی گشنگ، مملکت ایران نیز خیلی خوب، خیلی گشنگ». حسین ترمزی (وحدت)، رانندهٔ تاکسی، نیز میان عشق ماریاکروگر و مهین (فریده نصیری)، دخترخاله‌اش، «یک لقمه چلوکباب ایرانی را با غذای فرنگی» عوض نکرد و شعار داد «ایرانی جنس ایرانی بخر»،[1] و در راستای تبلیغات شبه‌ناسیونالیستی رژیم حرکت کرد. در فیلم **عروس فرنگی** به سبک «فیلمفارسی» از سنت‌ها دفاع شد و حسین ترمزی غیرتش اجازه نداد زنش (ماریاکروگر) با یک مرد نامحرم تانگو برقصد. او وقتی شنید در شمال شهر اکثر زنان و مردانی که با هم می‌رقصند زن و شوهر نیستند،[2] با دیدن زنش در پیست رقص عصبانی شد، عروسی را به‌هم ریخت و گفت: «لابد فکر می‌کنید مُخم عیب کرده که این کارو می‌کنم، از همه‌تون عاقل‌ترم، بذارید یه چیزی رو واسه‌تون روشن کنم، راستش اینه که من به درد ماریا نمی‌خورم، یعنی لیاقتشو ندارم، ولی ممکنه تو شما یکی پیدا بشه که لیاقتشو داشته باشه، چون همه‌تون از یک قماشین، اما مخلصتون جزو شما نیست، آخه اشتباهی تو شما بُر خوردم، من راننده تاکسی‌ام، اگه آقای مهندس تو کارت‌های عروسی اسم منو مهندس حسینی نوشتن از ترس آبروشون بوده، اسم من حسین ترمزیه، بدون مهندس، حالا که فهمیدید داماد امشب کیه، از حرکات من دل‌خور نباشین، آخه من تا حالا این رقصا رو ندیدم، واسهٔ شما عیب نداره با زن هم‌دیگه برقصین، اما من شوفرم، دلم نمی‌خواد یک گردن‌کلفت زنمو بغل کنه باهاش برقصه، دلم نمی‌خواد دست زنم تو دست مرد غریبه قفل بشه، شماها فکرتون روشنه، اما ما تاریک فکرا این طوری هستیم، من دلم نمی‌خواد صورت زنم به صورت مرد دیگه‌ای چسبیده باشه، من دلم نمی‌خواد یک نره‌غول با چشمای ناپاکش تو چشای زنم خیره بشه، من دلم نمی‌خواد.» به کلمات «مهندس» و «تاریک‌فکر» و معنی این واژه‌ها در نطق حسین ترمزی توجه کنید.[3] «فیلمفارسی‌ساز» براساس فرهنگ مخاطب به‌طور غریزی از شرایط جامعه تأثیر گرفت. با عقل «فیلمفارسی‌ساز» در

← بیا در لاله‌زار، بگرد و سوغات بخر
برای نامزدت، بگیر و همرات ببر
بگو به یاران ما، به شهر تهران بودی
شبی در لاله‌زار، چون غنچه خندان بودی

۱. شعار ایرانی جنس ایرانی بخر در تمام تبلیغات فیلم استفاده شد.

۲. سپهرنیا به حسین ترمزی می‌گوید: «اغلب کسانی که با هم می‌رقصند زن و شوهر نیستند.» حسین ترمزی در جواب می‌گوید: «خوشا به غیرتت.»

۳. تاریک‌فکر در مقابل روشن‌فکر و مهندس در مقابل راننده ــ باز این‌جا هم باسوادان متجددند.

شرایط آشفته و مبهم جامعه ایران تصویر زندگی پایین‌شهری‌های سنت‌گرا (در مقابل بالاشهری‌های سنت‌گریز) در فیلم **عروس فرنگی** تبدیل به جمع رانندگان تاکسی، اتوبوس، کامیون و تراکتور شد؛ جمعی که در آن یک خواننده کافه پایین‌شهری می‌رقصید و آواز می‌خواند و مردان دور سفره با دست چلوکباب می‌خوردند. هرچند تصویر زندگی ایرانی در فیلم **عروس فرنگی** با اعتراض منتقدان روبه‌رو شد،[۱] این تصویر بازتاب شرایط جامعهٔ به‌هم ریختهٔ ایران دههٔ ۴۰ بود؛ شرایطی که زنان خارجی عریان در کاباره‌های بالای شهر می‌رقصیدند. سینما مقابل مسجد بنا شده بود و قشر سخت مذهبی جامعهٔ ایران اصلاً پایش به سینما باز نشده بود و حتی به صدای رادیو گوش نمی‌داد. مخاطب کم‌سواد و بی‌سواد «فیلمفارسی» این وسط پا در هوا ماند. او عرقش را خورد و دهنش را آب کشید و نماز خواند.[۲]

تثبیت «فیلمفارسی» از سال ۱۳۴۴ با فروش فیلم **قهرمان قهرمانان** تیپ لمپن سنت‌گرا و قضا و قدری قهرمان «فیلمفارسی» شد. در بهار همین سال فردین به‌طور هم‌زمان در سه فیلم **خوشگل خوشگلا**، **موطلایی شهر ما** و **گنج قارون** بازی کرد. با فروش غیرمنتظرهٔ **گنج قارون** در آبان‌ماه سال ۱۳۴۴ «فیلمفارسی» تثبیت شد؛ فروشی که همه را متعجب کرد، طوری که پرویز نوری نوشت:

> این روزها صحبت گنج قارون است. این فیلم فارسی ساخته سیامک یاسمی (کارگردان معروف به پولساز ایرانی) تا هفته گذشته رویهمرفته یک میلیون و ۷۰۰ هزار تومان فروش داشته است و گویا این رقم به ۲ میلیون و بیشتر از آنهم رسیده است. باید گفت که امروز فقط فیلمهای فارسی و هندی در تهران و سایر شهرستانها مشتری دارد و یک فیلم خوب آمریکایی و اروپایی به سختی ممکن است مورد پسند و توجه مردم قرار گیرد. دلیلش چه باشد کسی به درستی نمی‌داند. همین قدر باید بگوئیم که گنج قارون مخلوطی است از فیلم‌های هندی به اضافهٔ سایر فیلمهای فارسی و چرا مردم می‌پسندند این سؤالی است که باید خود آنها جوابش را بدهند.[۳]

از سال ۱۳۴۴ به بعد همه دیگر لمپن «فیلمفارسی» را با چهرهٔ «فردین»، صدای «جلیلوند» و آواز «ایرج» شناختند. محبوبیت این تیپ به حدی رسید که در نقدها و مقالات مختلف «فیلمفارسی» با «سینمای فردین» مترادف شد و حتی «فروغ فرخزاد» در شعر سوسیالیستی‌اش

---

۱. پرویز دوایی (پیام) در مجله *سپید و سیاه*، شماره ۷۱۵، مورخ ۴۶/۳/۱۹ نوشته است:
هیچ یک از فیلم‌های سینمایی حرفه‌ای و تجاری فارسی به‌عنوان نماینده سرزمین ما، فرهنگ ما، مردم ما، شعور و ذوق ما و سینمای ما اصالت و ارزش عرضه به فستیوال را ندارند و نمایش این قبیل فیلمها جز آن که تصور نامناسبی در اذهان جهانیان بگذارد نتیجه‌ای ندارد.

۲. در صحنه‌ای از فیلم مردها و جاده‌ها (ناصر ملک‌مطیعی) وقتی کامیون به نزدیکی قم می‌رسد. راننده (ناصر ملک‌مطیعی) چون دیشب عرق خورده دهنش را آب می‌کشد و بعد به بارگاه حضرت معصومه (ع) سلام می‌کند.

۳. *سپید و سیاه*، شمارهٔ ۶۴۳، ۱۷ دی‌ماه ۱۳۴۴. در زیر همین مطلب «نوری» به فیلم خشت و آینه اشاره کرده که گلستان برای نمایش آن سینما رادیوسیتی را به مدت دو هفته به اندازه یک ماه اجاره کرده است.

«سینمای فردین» را هم بین همه تقسیم کرد؛[1] اما دورهٔ محبوبیت تیپ لمپن سنت‌گرا و قضاقدری «فیلم‌فارسی» چهار سال طول کشید (۱۳۴۳ تا ۱۳۴۸). با تغییرات شرایط سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جامعهٔ ایران که دگرگونی ساختار سیاسی و طبقاتی جمعیت را به دنبال داشت لمپن «فیلم‌فارسی» نیز تغییر کرد و با شکل جدیدی به حیاتش ادامه داد. از سال ۱۳۴۸ «فیلم‌فارسی» دارای مشخصاتی دیگر شد. «سینمای فردین» مشخصهٔ آغاز دوره‌ای شد که شاه با افزایش قیمت نفت زیر لوای رشد و ترقی سیاست‌های شبه مدرنیستی و شبه‌ناسیونالیستی خود را از بالا بدون مشارکت عمومی در فضای اختناق با شدت دنبال کرد؛ دوره‌ای که قرار بود از ۲۸ مرداد فاصله گرفته شود و مردم دیگر به هیچ سیاستمداری جز شاه امید نداشته باشند و او را ناجی ایران بدانند. به‌همین دلیل بعد از سرکوب قیام خونین ۱۵ خرداد در پاییز همان سال انتخابات مجلس بیست‌ویکم تحت کنترل برگزار شد. با این انتخابات دو ورزش‌کار (حبیبی و رهنوردی)، یک هنرپیشه (مجید محسنی)، یک معلم و یک شاعر (جاوید)، یک وکیل (صادق سرمدی) سه زن و نویسندگانی نظیر اسماعیل پاینده، رسول پرویزی و صاحب امتیاز یک روزنامه و دو مجله (کیهان، تهران مصور و امید ایران) به مجلس راه یافتند. با وجود این افراد متوسط‌الحال و بدون طبقه، نمایندگان مجلس به عروسکانی بدون اراده تبدیل شدند،[2] طوری که به‌تدریج مردم پارلمان را فراموش کردند. در سال ۱۳۴۲ «حزب ملیون» تعطیل شد و «حزب ایران نوین» به رهبری تکنوکرات‌های جوان، جاه‌طلب و بی‌طبقه و از لحاظ سیاسی غیرپای‌بند به اصول تشکیل شد. این تکنوکرات‌ها در «کانون مترقی» گرد آمده بودند.[3] بعد از برکناری، علم ابتدا حسن‌علی منصور از «کانون مترقی» نخست‌وزیر شد. او روز اول بهمن‌ماه ۱۳۴۳ توسط محمد بخارایی ترور شد. بعد از مرگ او امیرعباس هویدا، فرد دیگری از «کانون مترقی»، وظیفهٔ نخست‌وزیری را به‌عهده گرفت. با نخست‌وزیری او نهاد دولت در مقابل نهاد سلطنت تضعیف شد و کم‌کم مردم هم‌چون نمایندگان پارلمان نخست‌وزیر را نیز فاقد قدرت و اراده تشخیص دادند. با عدم موفقیت ترور شاه در ۲۱ فروردین‌ماه ۱۳۴۴ او کاملاً قدرت را به دست گرفت و تمام مخالفان را قلع و قمع کرد. در آغاز سال ۱۳۴۴ با افزایش درآمد نفت توسعهٔ اقتصادی چیزی نبود جز رشد آنی و فزاینده در استفاده از وسایل نقلیه، وسایل خانگی، تعطیلات خارج، تفریحات عرضه شده در رستوران‌ها و قمارخانه‌ها توسط اقلیتی ممتاز.[4] به‌همین دلیل با افزایش بی‌دلیل و غیرمولد درآمد در بین طبقه ممتاز که به رشد هزینه‌های مصرفی انجامید، هتل‌ها، رستوران‌ها و سینماهای بیش‌تری در بالای شهر تأسیس شدند... پدیدهٔ «سینه را ما» در ۱۴ بهمن‌ماه ۱۳۴۳ با افتتاح سینما آتلانتیک (آفریقای فعلی)، بالاتر از سینما امپایر، به تهران رسید و شاه و همسرش این سینما را افتتاح

---

۱. «سینمای فردین» با مخاطب جنوب شهر ارتباط داشت و هیچ سینمایی در بالای شهر فیلم فردین نمایش نمی‌داد.
۲. در مجله *سپید و سیاه*، شماره ۶۳۰، مورخ ۱۳۴۴/۷/۱۶ در گزارشی پیرامون مجلس بیست یکم نوشته شده است: «مجلس بیست‌ویکم از نظر ترکیب طبقاتی بی‌سابقه است. مجلس فعلی از ساکت‌ترین ادوار پارلمانی است.»
۳. *اقتصاد سیاسی ایران*، نوشته محمدعلی (همایون) کاتوزیان.
۴. همان.

کردند. در آغاز سال ۱۳۴۳ هتل هیلتون محل اقامت توریست‌ها و مکان تفریح طبقه ممتاز در بالای شهر بود. با تبلیغات وسیع رادیو که دیگر در سال ۱۳۴۳ صدایش در همه جا به گوش می‌رسید و انتشار ۱۶۶ نشریه در ایران که در فضای اختناق چاره‌ای جز تأیید و تبلیغ برنامه‌های دولت نداشتند.[۱] لمپن سنت‌گرا و قضا و قدری «فیلمفارسی» از سال ۱۳۴۳ تا ۱۳۴۸ در تقابل فرهنگی با شمال شهری‌ها، ضمن جانب‌داری از سنت‌ها، از وضعیت موجود دفاع کرد. این دفاع به «فیلمفارسی» شکل تبلیغاتی داد؛ اما این شکل تبلیغاتی حساب شده نبود؛ طوری که حتی تکنوکرات‌های در خدمت سیستم نیز متوجه این شکل تبلیغاتی شدند و در راستای برنامه‌ریزی شبه‌مدرنیستی شاه «فیلمفارسی» را مورد حمله قرار دادند. «فیلمفارسی» بدون حمایت دولت فقط در ارتباط با مخاطب رشد کرد؛ مخاطبی که در فضای اختناق و خفقان علی‌رغم سمت‌گیری سیستم به نفع طبقه بالا و با وجود تضاد فرهنگی و طبقاتی‌اش با این طبقه انقلاب سفید را باور کرده بود این باور چند سال بیش‌تر طول نکشید، ولی در همین چند سال «فیلمفارسی» با رؤیاپردازی این باور را تقویت کرد.

آبگوشت، طبقه اعیان و انقلاب سفید در فیلم گنج قارون علی بی‌غم (فردین) مکانیک فقیری بود که رضایت از زندگی فقیرانه‌اش را مرتب به رخ تماشاگران می‌کشید:

علی بی‌غم: شام چی داریم ننه؟
مادر علی: چی می‌خواستی داشته باشیم، آبگوشت ننه.
علی بی‌غم: عالیه، چون ننه خیلی‌ها واسه این آبگوشت خودشونو می‌ندازن تو رودخونه.

وجود آبگوشت در «فیلمفارسی» ریشه در شرایط اقتصادی مخاطب داشت. تا اواسط دهۀ ۴۰ مصرف برنج در میان اقشار پایین جامعه بسیار پایین بود و غذای برنجی خوراک اصلی اقشار مرفه محسوب می‌شد. رایج شدن اصطلاح «لباس پلوخوری» در میان اقشار پایین جامعه از این شرایط نشأت می‌گرفت. در صحنۀ نهایی فیلم **گنج قارون** وقتی مشخص شد علی بی‌غم فرزند قارون است و همه در خانه فقیرانه علی بی‌غم دور سفره جمع شدند «پلو» شام شب را تشکیل داد. از اواخر دهۀ ۴۰ و در دهۀ ۵۰ با افزایش درآمد نفت و توزیع وسیع برنج وارداتی همراه رشد تولید این محصول در شمال کشور غذای اصلی «سفره فیلمفارسی» را «پلو» تشکیل داد.[۲] در سال ساخت **گنج قارون** با توجه به تفاوت وحشتناک مصرف مواد غذایی در شمال و جنوب کشور، رضایت

---

۱. در کتاب *سیری در مطبوعات ایران*، نوشتۀ مسعود برزین، نخستین دبیر سندیکای نویسندگان و خبرنگاران مطبوعات، یکی از علل پایین بودن تیراژ «افراط در تعریف و تحسین از کابینه‌ها» ذکر شده است.

۲. دکتر منوچهر فرهنگ در کتاب *زندگی اقتصادی ایران*، از انتشارات دانشکده علوم ارتباطات اجتماعی (۱۳۵۰) نوشته است: اجرای موفقیت‌آمیز طرح بهبود کشت و تنظیم سیستم آبیاری در حوزه سد فرح موجب افزایش تولید محصول برنج در سال‌های اخیر گردیده است و میزان برداشت آن در سال ۱۳۴۹ به ۸۵۵۰۰۰ تن رسیده و نسبت به سال قبل ۴ درصد رشد داشته است.

لمپن سنت‌گرا و قضا و قدری «فیلم‌فارسی» از وضعیت زندگی‌اش می‌توانست آرام‌کردن مخاطب را به دنبال داشته باشد. در صحنهٔ مهمانی خانه قارون، دقیقاً، این تفاوت نشان داده شد. علی بی‌غم و حسن جغجغه (تقی ظهوری) دور میزی نشستند که انواع غذاهایی که در مهمانی‌های تشریفاتی سرو می‌شد روی آن قرار داشت؛ اما «فیلم‌فارسی‌ساز» با تأکید روی تشریفات و آداب غذا خوردن در مهمانی‌های اشرافی، که با فرهنگ علی بی‌غم و حسن جغجغه جور نبود، نتیجه مورد نظر خود را گرفت: «قربون همون سفرهٔ کوچولوی خودمون، باباگشنمه این همه زرق و برق چه فایده داره.» این دیالوگ‌ها می‌توانست مخاطب را آرام کند. البته «فیلم‌فارسی‌ساز» با «نیرنگ» این نتیجه را می‌گرفت. قارون درست پشت همان میز به‌راحتی، بدون تشریفات، پلو می‌خورد و از زندگی ساده و بی‌دردسر طبقه پایین تعریف می‌کرد. «زندگی ساده و بی‌دردسر اونا منو خوب کرد، من تازه دارم معنی زندگی رو می‌فهمم.» واژهٔ «دردسر» در فیلم **گنج قارون** کاربرد داشت. علی بی‌غم، و حسن جغجغه اصلاً نمی‌دانستند زخم معده چیست و بالا رفتن چربی و اوره چه عواقبی به بار می‌آورد. «ما اینارو نمی‌دونیم چی هست، ما فکر اینارو نمی‌کنیم که بهش مبتلا بشیم.» مخاطب هم براساس شناختش این ندانستن را یک نکتهٔ مثبت می‌دانست. در پایین شهر یک دکتر داخلی همهٔ امراض را مداوا می‌کرد و مخاطب «فیلم‌فارسی» اطلاعی از تخصص در نظام پزشکی نداشت که خونش را آزمایش کند و از میزان اوره و چربی خونش مطلع شود، و این عدم اطلاع در همه موارد زندگی، که ریشه در سطح فرهنگ پایین مخاطب داشت، در «فیلم‌فارسی» به‌گونه‌ای دیگر نشان داده شد. قارون وقتی همراه پایین شهری‌ها فکر دنیا رو نکرد، خورد، خوابید، گشت و کیف کرد و بی‌توجه به رژیم غذایی‌اش آبگوشت خورد و آب را با کاسه سرکشید چربی، اوره و زخم معده‌اش خوب شد. وقتی علی بی‌غم شعار می‌داد: «بخور، بخواب، بگرد، کیف کن، (و فکر نکن) دنیا همینه، سلامتی و دل خوش می‌خواد، فقط» مخاطب می‌توانست سلامتی و دل خوش خودش را با زندگی قارون مریض مقایسه کند و شکرگزار باشد:

حسن جغجغه: علی می‌گم این یارو قارونه ها، عجب خونه‌ای داره‌ها ناکس پولش از پارو بالا می‌ره، (رو به آسمان) ای خدا چرا این همه پولو به این مرتیکه دادی؟ چی می‌شد اگه یک گوشه‌اشم کج می‌کردی طرف ما.

علی بی‌غم: بگیر بخواب پسر ناشکری نکن، فایده‌اش چیه، جونت سلامت باشه، من شنفتم یارو مریضه داره می‌میره، همش دارو و دوا می‌خوره و دکتر می‌ره.

حسن جغجغه: ای خداتو شکر.

با این طرز تفکر دیگر نمی‌توانست تفاوت طبقاتی در جامعه برای مخاطب سؤال برانگیز باشد. او هم مثل حسن جغجغه پذیرفته بود در جامعه‌ای زندگی کند «که یکی از زور سیری در حال ترکیدن است و یکی پاورچین پاورچین راه می‌رود تا گشنه‌اش نشود». فیلم‌فارسی‌ساز در رؤیاپروری نیز مطابق فرهنگ مخاطب حرکت کرد. در «فیلم‌فارسی» دههٔ ۴۰ هیچ‌گاه لمپن

سنت‌گرا به‌طور ناگهانی پول‌دار نشد و در خانه‌های بزرگ بالای شهر زندگی نکرد. او برعکس حتی اگر به طور اتفاقی پسر قارون از کار در می‌آمد نه می‌توانست روی تختخواب پرِ قو بخوابد و نه راضی بود «یک روز از زندگی فقیرانه‌اش را با تمام گنج قارون عوض کند». لمپن سنت‌گرا به لقمه‌ای نان و گلیم پاره قانع بود. در فیلمفارسی زندگی طبقه اعیان شمال شهر توأم با دردسر نشان شد تا مخاطب هرگز آرزوی چنین زندگی‌ای نداشته باشد.

توانگر (رفیع حالتی)، پدر ستاره (پوران)، در **آقای قرن بیستم** سرمایه‌دار ضعیف و زبونی بود که زهره (مینا)، زن جوانش، در خفا با مردی با نام محسن (نریمان) رابطه داشت. پدر مژگان (ماروتیان) در فیلم **قهرمان قهرمانان** سرمایه‌دار مسنی بود که دخترش را تشویق می‌کرد با محمود (عباس شباویز)، جوان هرزهٔ شهری، ازدواج کند. صمدخان (تقی ظهوری) در **خوشگل خوشگلا** سرمایه‌دار شهرستانیِ خوش‌گذرانی بود که به زنش دروغ می‌گفت و در تهران برای عیش و عشرت به کافه می‌رفت. سروردیوان (هوشنگ بهشتی)، مالک قدیم و سرمایه‌دار جدید فیلم **جهان پهلوان**، اصلاً ناراحت نمی‌شد نوه‌اش جلوی خودش مرد غریبه‌ای را ببوسد. انسان‌دوست (اشراق) در **آقای قرن بیستم** سرمایه‌دار ورشکسته‌ای بود که برای رفع مشکلات اقتصادی و خویشاوندی با سرمایه‌دار اصفهانی (صمدخان) حاضر شده بود به سه جوان عزب در خانه‌اش جا و مکان دهد و آن‌ها با دخترانش در استخر شنا کنند. «نظام‌السلطنه» (هوشنگ بهشتی) سرمایه‌دار فیلم **چرخ‌فلک** خودش معشوقه داشت و زن بی‌گناهش را به جرم خیانت از خانه بیرون کرد. زرپرست (ماروتیان)، پدر شیرین، در **گنج قارون** حاضر شده بود برای یک میلیون تومان وام قارون دخترش را به عقد فرامرز (شباویز)، جوان هرزه شهری، در آورد. حاتم (هوشنگ بهشتی) در فیلم **حاتم طایی** سرمایه‌دار طماعی بود که علی‌رغم داشتن دو میلیون تومان پول نقد ده‌ها عمارت ۲۰ طبقه و ۱۵ تا سینما دنبال داماد ثروتمندی برای دخترش پونه (پوران) می‌گشت.[1] در این بین «قارون» تمام مشخصات طبقهٔ حاکم را داشت. به‌همین دلیل تقابل طبقاتی در فیلم **گنج قارون**، که با تفاهم طبقاتی تمام شد، شکل سیاسی به خودگرفت. قارون سرمایه‌دار مریضی بود که پزشکان از معالجه او ناامید شده بودند. او با این‌که همه چیز داشت غمگین بود و افسوس می‌خورد که چرا دیر فهمیده است: «پول برای زندگی است، نه زندگی برای پول.» قارون از این‌که بیست‌وپنج سال پیش زن و بچه‌اش را برای خاطر هوی و هوس‌های جوانی و حرص پول از خانه بیرون کرده بود پشیمان شده بود. او بانک داشت و از طریق بانکش می‌توانست یک میلیون تومان برای ازدواج جوانی وام بدهد. او قادر بود با یک اشاره آدمی را از روی کره زمین بردارد و دلش نمی‌خواست با حریف کوچکی دست و پنجه نرم کند؛[2] اما با همهٔ قدرتش در مقابل

---

۱. ذکر ۱۵ تا سینما به‌عنوان مشخصه سرمایه‌داری به مهدی میثاقیه برمی‌گردد، و ظاهراً می‌خواستند روی این نکته تاکید کنند تا «سینماداران» نیز به‌عنوان سرمایه‌داران بزرگ در ذهن‌ها جا بیفتند.

۲. به دیالوگ زیر که قارون در مهمانی به فرامرز می‌گوید توجه کنید. در این دیالوگ دقیقاً تفکر استبدادی دیده می‌شود:

←

طبقه پایین عاجز و ذلیل بود و برای خاطر ظلم و ستمش در گذشته همهٔ توهین‌ها را تحمل می‌کرد. او برای این‌که بخشیده شود رخت و لباس کارگر شهری را پوشید و برای زندگی به جنوب شهر رفت و اعلام کرد «قارون» دیگر مرده است. در سال ۱۳۴۴ با تبلیغات در عصر انقلاب سفید مخاطب باید به این باور می‌رسید که طبقهٔ حاکم دیگر از اعمال گذشته خود پشیمان است و مایل است در کنار طبقهٔ کارگر شهری با تفاهم زندگی کند، و «زرپرست‌ها» استثنا هستند و آن‌ها را نباید با طبقهٔ حاکم یکی بداند. در عصر انقلاب سفید باید تبلیغ می‌شد که کارگر شهری زنده‌دل و شادمان است و با شادمانی کار می‌کند و از شغل خودش راضی است. باید تبلیغ می‌شد که از حرفه کارگری و زور بازو نیز می‌توان پول در آورد و پول‌دار شد. نادر (فردین) در فیلم **مو طلایی شهر ما**، که در آذرماه ۱۳۴۴ نمایش داده شد، به‌خلاف امیر در **فریاد نیمه شب** سرکارگری بود که از زندگی فقیرانه‌اش راضی بود و دنبال کار پردرآمد نمی‌گشت.[1] او به دلیل هم‌کاری با ادارهٔ پلیس به زندگی **مو طلایی شهر ما** (پروین غفاری) قدم گذاشت تا باند مواد مخدر را متلاشی کند. اکبر جهان پهلوان (فردین) در فیلم **جهان پهلوان**، که در آبان‌ماه ۱۳۴۵ نمایش داده شد، تراش‌کار ساده‌ای بود که شاد و غزل‌خوان برای کار به تهران می‌رفت.[2] جلال مکانیک (فردین) در **حاتم طلایی** عاشق کارش بود و به آینده امیدوار بود، و همراه خواندن آوازکار می‌کرد،[3] اما در عصر انقلاب سفید نیز «فیلم‌فارسی» تناقضات جامعه را منعکس کرد.

زن در فیلم‌فارسی در فیلم **قهرمان قهرمانان**، که در فروردین‌ماه ۱۳۴۴ به نمایش

← قارون: با دادن اون پول می‌خواستم خوش‌بختت کنم، ولی تو لیاقت خوش‌بخت شدنو نداشتی، خودت می‌دونی که من همیشه قادرم با یک اشاره تورو حتی از روی کره زمین بردارم، تو حریف خیلی کوچکی بودی، دوست نداشتم با تو دست و پنجه نرم کنم، اگه از من می‌شنوی از این مملکت برو، چون اگه یک‌بار دیگه ببینمت نابودت می‌کنم.

۱. نادر اول فیلم موطلایی شهر ما شعر زیر را می‌خواند:

تعمیر می‌کنم ماشینو، سرکارگرم بنده　　از شغل خودم راضیم و، مفتخرم بنده
با مشتریا، کارگرا، با همه می‌جوشم　　تو کار خودم واردم و، راس‌راسی می‌کوشم
کار می‌کنم، پول در میارم، اَخ پول　　جونم پول
این پولو، شنگول در میارم، اَخ پول　　جونم پول
با یاری او پول در میارم، اَخ پول　　جونم پول
با زور بازو پول در میارم، اخ پول　　جونم پول
پول‌دار می‌شم انشاءالله، سالار می‌شم　　انشاءالله

۲. اکبر جهان پهلوان در ابتدای فیلم داخل اتوبوس شعر زیر را می‌خواند:

توی ماشینم ولی شاد و غزل‌خون می‌رویم　　دسته جمعی‌مون به سوی شهر تهرون می‌رویم
هر چه پیش آید، خوش آید　　ما که خندون می‌رویم
من که خیلی شادمونم، هم‌چو بلبل نغمه خونم　　تا که هستم فکر کارم، زنده‌دل هستم جوونم

۳. جلال مکانیک شعر زیر را می‌خواند:

من، من عاشق کارم　　من، من آرزو دارم
کار و کوشش می‌جویم　　هر چه خواهم می‌گویم
ای دیروز، ای مهر هستی‌آموز　　ای امروز، ای شمع شادی‌افروز
ای فردا، ای فردا، رؤیای شیرین ما
کار و کوشش مطلوبم　　پتک سنگین می‌کوبم
تا هستم، کوه غم را بشکستم

درآمد، فاطی، خواهر حسن، به دلیل پای فلج محسن، برادر کوچک‌شان، با اسم ژیلا در کافهٔ پایین شهر می‌رقصید و آواز می‌خواند. در عوض حسن (فردین)، لمپن سنت‌گرا، و غیرتی بی‌کار می‌گشت و فقط کارش مراقبت از خواهرش در کافه بود. فاطی با وجود غیرت برادرش با پیراهن آستین کوتاه و دامن تنگ در کافه ظاهر می‌شد و با روسری و پیراهن آستین بلند به خانه می‌رفت. حسن نمی‌توانست بپذیرد مژگان (آذر شیوا) شرکتی را اداره کند و زن‌ها از حقوق مساوی با مردها برخوردار باشند. او می‌گفت: «والله آبجی تو خودتو قاطی مردا نکن.» حتی پدر مژگان، سرمایه‌دار جدید، نیز در عصر انقلاب سفید و آزادی زن تساوی حقوق زن‌ها و مردها را کاملاً قبول نداشت و به دخترش می‌گفت: «ببین مژگان جان، درسته که این روزا مرد و زن در همه کارا با هم مساوی هستن، ولی تا وقتی که زنا فوت و فن کارای مردا رو یاد بگرین خیلی طول داره، به نظر من بهتره کارا رو به محمود واگذار کنیم، اون بهتر انجام می‌ده.» در فیلم‌های فارسی دهۀ ۳۰ زن در هیئت دختر روستایی، که گول جوان شهری را می‌خورد، یا در هیئت زن مرد شهری، که به فساد کشیده می‌شد و زندگی‌اش را می‌باخت، نسبتاً دارای هویت بود. برعکس در «فیلمفارسی» دهۀ ۴۰، در عصر انقلاب سفید، زن در هیئت دختر سرمایه‌دار جدید چهرهٔ بی‌هویتی بود که میان دو فرهنگ سرگردان مانده بود. اگر زن مثبت فیلم‌های دهۀ ۳۰ نه مشروب می‌خورد و نه سیگار می‌کشید و نه برهنه در مجامع ظاهر می‌شد، زن مثبت «فیلمفارسی» دهۀ ۴۰ زن ولنگار و بی‌بندوباری بود که در هر صحنه یک لباس تازه می‌پوشید و به‌تنهایی تا آخر شب ول می‌گشت، عریان می‌شد و به‌راحتی مشروب می‌خورد، و در پایان فیلم برای عشق لمپن سنت‌گرا روسری به سر می‌کرد و پیراهن چیت می‌پوشید و به جنوب شهر می‌رفت. ستاره، دختر توانگر، در **آقای قرن بیستم** با سر و روی صفاداده آخر شب تنهایی از پارتی به خانه می‌رفت، طوری که نامادری‌اش به او معترض می‌شد:

زهره: آخه معنی نداره دختر تا این وقت شب بیرون باشه.

ستاره: من که گفته بودم می‌رم پارتی.

مژگان در فیلم **قهرمان قهرمانان** دختر پول‌داری بود که برای شناخت مردان واقعی، یعنی لوطی‌ها و جاهل‌ها، لباس جاهلی می‌پوشید و به کافهٔ جنوب شهر می‌رفت، عرق می‌خورد و تمام شب را در خانهٔ حسن می‌گذراند. شیرین (فروزان)، دختر زرپرست، در **گنج قارون** دختر ولنگاری بود که کنار بار هتل هیلتون کنار سه مرد مشروب می‌خورد و با لباس شناکنار مرد غریبه شنا می‌کرد و سرآخر با روسری و پیراهن چیت به خانهٔ علی بی‌غم می‌رفت. لی‌لی، نوه سروردیوان، در فیلم **جهان پهلوان** در فرنگ بزرگ شده بود، اما می‌گفت: «به همهٔ آداب و رسوم وطنش آشنایی کامل دارد.» و این آشنایی‌اش در حد یک رقص کافه‌ای خلاصه می‌شد. در «فیلمفارسی» دهۀ ۴۰ به سواد دختران سرمایه‌داران جدید اصلاً اشاره نمی‌شد و اگر هم در

دیالوگ به تحصیل در دانشگاه اشاره می‌شد تحصیلات دختر پول‌دار در داستان نقشی نداشت،[۱] در حالی که در فیلم دست‌تقدیر فریده (مهین دیهیم)، دختر روستایی، لیسانس حقوق گرفته بود و در آخر فیلم در هیئت وکیل دادگستری از نسرین (آزاده)، دختر شهری، دفاع کرد. البته لمپن سنت‌گرای «فیلمفارسی» در جانب‌داری‌اش از سنت‌ها گاهی به نوع پوشش دختر سرمایه‌دار شهری و مشروب خوردنش معترض می‌شد؛[۲] اما زن مطلوب لمپن سنت‌گرای «فیلمفارسی» زنی بود که لباس رقاصه‌های کافهٔ پایین شهری بپوشد، کلاه مخملی سرش بگذارد و مثل آن‌ها برقصد.[۳] وقتی که روزنامه‌ها و مجلات در عصر انقلاب سفید از «کلاه گیس» به‌عنوان مد روز تهران نام می‌بردند و درباره مشاطه گرانی که زنان تهران را زیبا می‌کردند گزارشی به چاپ می‌رساندند، یا برای عشاق جوان جدول عشق چاپ می‌کردند، یا درباره «روان‌شناسی نگاه مردها به زن‌ها» مطلب می‌نوشتند زن «فیلمفارسی» نمی‌توانست هویت داشته باشد.[۴] آن هم در آغاز عصری که جیمزباند قهرمان محبوب روز بود؛ مأمور امنیتی که با داشتن عنوان ۰۰۷ به راحتی با هر زنی نرد عشق می‌باخت و حق داشت هر کسی را که می‌خواهد بکشد؛ در عصری که در مطبوعات ایران «رابرت لینکلن»، افسر اداره جاسوسی امریکا، قهرمان پاورقی‌نویس ایرانی بود؛ قهرمانی که به دستور سی، آی. اِ به تهران آمده بود تا غائلهٔ آذربایجان را خاتمه دهد؛[۵] عصری که آقای وارنر، کلاه‌بردار امریکایی، در محلهٔ «بریم» آبادان به جرم کلاه‌برداری تحت تعقیب بود؛[۶] عصری که سالی ۴۰۰ فیلم خارجی وارد ایران می‌شد.

فیلم‌های وارداتی و شبه‌مدرنیسم با تشکیل وزارت اطلاعات در فروردین‌ماه ۱۳۴۳ اولین وزیر این وزارت‌خانه (معنیان) در یک مصاحبه مطبوعاتی ایجاد شبکه تلویزیون کشور در استان تهران و سه استان جنوب را اعلام کرد و گفت: «ساخت ساختمان مرکز جدید شبکه رادیو تلویزیون در اراضی زیر هتل هیلتون از محل طرح‌های آبادانی برنامه سوم آغاز شده و در پایان

---

۱. پونه دختر خانم دانش‌جو است، اما هیچ جا جز یک دیالوگ به آن اشاره نمی‌شود.

۲. علی بی‌غم جلوی بار به شیرین می‌گوید:

علی بی‌غم: خوب آبجی دیگه داره دیر می‌شه برو، یک دختر تنها با سه تا مرد تو یک کافه نمی‌تونه باشه.

علی بی‌غم کنار استخر به نسرین می‌گوید:

علی بی‌غم: این قدر به من نچسب، برو لباستو عوض کن، خوب نیست یک دختر نجیب این لباسارو بپوشه.

۳. وقتی شیرین برای علی بی‌غم می‌رقصد هنگام رقص جاهلی علی بی‌غم ابراز احساسات می‌کند.

۴. مطلب «کلاه‌گیس مد روز تهران» در مجله روشنفکر، مورخ پنج‌شنبه ۲۹ اسفندماه ۱۳۴۲ چاپ شده است. مطلب جدول عشق برای عشاق جوان نیز جزو مطالب این شماره است. در مجله روشنفکر، شمار مخصوص ۱۳ نوروز ۱۳۴۳ گزارش مردانی که زن می‌سازند (مشاطه‌گرانی که زنان تهران را زیبا می‌کنند) به چاپ رسیده است. مطلب روان‌شناسی نگاه مردها به زن‌ها نیز جزو مطالب همین شماره است.

۵. رابرت لینکلن، قهرمان پاورقی، «جاسوس» است که توسط «اسماعیل رائین» تهیه شده و توسط «ارغنون» تنظیم شده است. این پاورقی در مجله *تهران مصور* مورخ ۳۱ خردادماه ۱۳۴۲ چاپ شده است.

۶. مستر وارنر در بریم آبادان با «فهمیه امیدوار» ازدواج کرد و بعد پول‌های او را گرفت و از ایران فرار کرد (*تهران مصور*، ۱۴ تیرماه ۱۳۴۲).

برنامهٔ سه ساله اول به مرحلهٔ بهره‌برداری خواهد رسید.» او هم‌چنین در این مصاحبه مطبوعاتی از سانسور فیلم‌های سینمایی صحبت کرد و اظهار داشت: «افکار عمومی تا حد زیادی از نمایش فیلم‌های خلاف اخلاق نگران است و این نگرانی تا حدی بجاست و به‌همین دلیل از نمایش فیلم‌هایی که مغایر با هدفهای ملی و اخلاق عمومی باشد جلوگیری به عمل خواهد آمد.» (کیهان، ۱۷ فروردین‌ماه ۱۳۴۳)؛ اما قدرت کمپانی‌های امریکایی که در آغاز سال ۱۳۴۳ بعد از بیروت متوجه بازار ایران شده بودند از «افکار عمومی» قوی‌تر بود. بعد از کودتای ۲۸ مرداد نفوذ امریکا در ایران رو به افزایش داشت و در آغاز دههٔ ۴۰ بعد از سفر شاه به امریکا رابطهٔ ایران و امریکا به شدت تقویت شده بود، به طوری که سفیر امریکا بعد از وقایع خونین ۱۵ خرداد با صراحت اعلام کرد: «مردم ایران در بهمن‌ماه با اکثریت قاطع برنامه رفرم ٦ ماده‌ای اعلیحضرت را در رفراندم عمومی تصویب نمودند. این رفراندم در نظر جفرسون هم مفهوم و قابل درک بود.» (سخنرانی «جولیوس هلمز» در انجمن ایران و امریکا، ۲ تیرماه ۱۳۴۲). زمانی که «هلمز» با این صراحت به دفاع از سیاست‌های شاه پرداخت رابطهٔ شاه و اتحاد شوروی هنوز تیره بود و بعد از رفتن «نیکلای پگوف»، سفیر قبلی، هنوز «گریگوری راتیف»، دیپلمات ٦۱ ساله به‌عنوان سفیر جدید، به تهران نیامده بود. رشد رابطهٔ ایران و امریکا مصادف شد با آغاز دههٔ شصت میلادی، آغاز عصری که «مدرنیسم» در زادگاه خویش نیز در بن‌بست بحران پیاپی انسان را بی‌خویشتن کرده بود؛ عصری که متفکران از زوال تمدن غرب وافتادن به ورطه «نابخردانگی و نسبیت‌گرایی» یادکرده بودند؛[۱] عصری که ناقدان مدرنیته از پایان آن سخن می‌راندند و «نیهیلیسم» را راه روزگار پس از مدرنیته می‌دانستند. این بحران در جوامع غربی با انحطاط اخلاقی توأم شد و روی همهٔ مسایل تأثیر گذاشت. سینما نیز این تأثیر را پذیرفت. در آغاز این دهه با ظهور پدیدهٔ «مینی‌ژوپ» (۱۹٦۳) و «بیتل»ها (۱۹٦۴) معیارهای اخلاقی در سینما دیگرگون شد. «جیمز باند» از درون این بحران بیرون آمد؛ «قهرمانی» که به اصولی پای‌بند نبود. رشد رابطه سیاسی، اقتصادی و فرهنگی ایران و امریکا و آغاز فعالیت کمپانی‌ها در ایران با ظهور پدیده «باند» در سینما توأم شد.[۲] هم‌زمان با ورود این پدیده به ایران تشکیلات وزارت فرهنگ و هنر شکل گرفت و بازبینی فیلم و نمایش به این تشکیلات محول شد. در ابتدا این تشکیلات با شعارهایی کارش را آغاز کرد که بسیاری از نویسندگان سینمایی مرعوب شدند و هم‌کاری با آن را پذیرفتند. «دکتر کاوسی»، که از اوایل دههٔ ۳۰ بیش‌تر به‌عنوان دشمن سرسخت «فیلمفارسی» شناخته شده بود، به کار در قسمت بازبینی دعوت شد. کاوسی در تدوین آیین‌نامهٔ نظارت بر نمایش فیلم و اسلاید، که در تاریخ

---

۱. «آرنولد توین‌بی»، فیلسوف و تاریخ‌نگار، در نهمین مجله از کتاب پژوهش *تاریخ* به سال ۱۹۵۴ از زوال تمدن غرب به ورطه نابخردانگی و نسبیت‌گرایی یاد کرده است و در این موارد از اصطلاح «پسامدرنیسم» سود جسته است. (مراجعه کنید به کتاب *مدرنیته و اندیشه انتقادی*، نوشتهٔ بابک احمدی)

۲. نمایش عمومی فیلم «دکتر نو»، نخستین فیلم جیمز باند، از صبح پنج‌شنبه ۹ مهرماه ۱۳۴۳ در سینماهای مهتاب (شهر قشنگ فعلی)، دیانا (سپیده فعلی)، ایفل (تعطیل شده)، اسکار (تعطیل شده)، برلیان و زهره (تعطیل شده) آغاز شد.

۱۳۴۴/۴/۲۴ در هیئت وزیران تصویب شد، دخالت داشت. از سوی او بند مبارزه با ابتذال به آیین‌نامه اضافه شد؛ بندی که به دولت اجازه می‌داد «جلوی فیلم‌هایی راکه تمام یا قسمتی از آن در نتیجۀ بی‌ارزشی ایجاد مبتذل‌پسندی در تماشاگران بنماید بگیرد».

با این شعارها در پایان سال ۱۳۴۴ نویسندگان سینمایی، که همیشه به سانسور فیلم‌ها معترض بودند، برای اولین بار از ادارۀ سانسور تعریف کردند. پرویز نوری در مجلۀ سپید و سیاه، شماره ۶۴۲، مورخ ۱۵ بهمن‌ماه ۱۳۴۴ در مطلبی با عنوان «سانسور واقعی» نوشت:

> نزدیک به ۴ ماه است که بررسی و نظارت بر فیلمهای نمایشی ایران برعهده وزارت فرهنگ و هنر سپرده شده و طی این مدت اداره نمایش وزارتخانه مذکور نشان داده است که در سانسور فیلمها تا چه حد دقت و کوشش و توجه مبذول می‌گردد. اکنون دیگر بیهوده فیلمها زیر قیچی سانسور خرد نمی‌شود و بی‌جهت فیلمی ممنوع نمی‌گردد. تقریباً اکثر صاحبان سینما و فیلم‌ها از تشکیلات جدید این اداره اظهار رضایت و خشنودی می‌کنند و تردیدی نیست که مسئولین جدید اداره نمایش وزارت فرهنگ و هنر از بین با سابقه‌ترین و فعال‌ترین افراد وارد به امور سینمایی انتخاب گردیده‌اند.

در آغاز راه، این تشکیلات با حضور کاوسی «فیلمفارسی‌سازان» را هراسان کرد به طوری که مجله فیلم و هنر مدافع «فیلمفارسی» نوشت:

> اکنون مدت کوتاهی است امور سینمایی و هنری کشور در وزارت فرهنگ و هنر در سازمانی که زیر نظر کاوسی اداره می‌شود تمرکز یافته و بتدریج نیز سایر امور سینمایی کشور تحت نظارت مستقیم این سازمان درخواهد آمد. تردیدی نیست گروه مشخصی که اینک در وزارت فرهنگ و هنر در زمینه سینما کار می‌کنند یا قرار است امور سینمایی کشور با نظر آنان اداره شود از جهت طرز تفکر و نحوه دید سینمایی با گروه کثیری که اینک فیلم می‌سازند تفاوت کلی دارند و همین مغایرت در کار و فکر است که امکان پدید آمدن تصادماتی را بوجود می‌آورد.

هراس «فیلمفارسی‌سازان» بی‌هوده بود. در جامعه‌ای که دنباله‌روی در سیاست و اقتصاد از غرب و از کمپانی‌های نفتی اصول آن را تشکیل می‌داد، ورود محصولات فرهنگی غربی اجتناب‌ناپذیر بود. «در جامعه‌ای که صنعت غرب ما را غارت می‌کرد و به ما حکم می‌راند و سرنوشت ما را در دست داشت»[۱] تکنوکراتی نظیر کاوسی نمی‌توانست این محصولات را دست‌چین کند. اتفاقاً محصولات فرهنگی مبتذل غرب می‌توانست در جامعه‌ای که به سرعت از ریشه‌های خود جدا می‌شد تاثیر بگذارد تا مردم از طریق آشنا شدن با فرهنگ جدید فرهنگ

---

۱. جمله داخل گیومه از کتاب غربزدگی آل‌احمد گرفته شده است.

سنتی خود را فراموش کنند. وقتی واردات فیلم تابع هیچ ضابطه‌ای نبود و کمپانی‌ها و واردکنندگان می توانستند مبتذل‌ترین فیلم‌های‌شان را در ایران نمایش دهند، مبارزه با ابتذال در سینمای فارسی عملی نبود. متأسفانه تکنوکرات‌هایی نظیر کاوسی هیچ‌گاه متوجه این نکته نشدند که ورود بی‌رویهٔ فیلم‌های خارجی به رشد ابتذال در سینمای فارسی کمک می‌کند. ضدیت آن‌ها با «فیلمفارسی» به حدی بود که به خدمت سانسور درآمدند، اما هیچ‌گاه در مقابل فیلم وارداتی موضع نگرفتند. به‌همین دلیل درست در آغاز دههٔ ۴۰ وقتی که مطبوعات نیم‌بند روز نیز از ورود بی‌رویه فیلم خارجی انتقاد کردند و طرح حمایت از تولید فیلم ایرانی مطرح شد،[1] تکنوکرات‌هایی نظیر کاوسی در مهمانی‌هایی که به افتخار ورود نمایندگان کمپانی‌های امریکایی تشکیل می‌شد شرکت می‌کردند. «سیمور مایر»، معاون اول کمپانی «مترو گلدوین مایر»، و «کوستا»، سرپرست نمایندگی‌های مترو، ساعت ۲ و ۳۰ دقیقه بامداد اول آذرماه ۱۳۴۴ وارد تهران شدند و دفتر نمایندگی مترو در ایران فعالیتش گسترش یافت. کمپانی کلمبیا با ایجاد شرکت آلدارم در ایران آغاز به‌کار کرد، و به دنبال آن تمام کمپانی‌های امریکایی نظیر فوکس قرن بیستم، یونایتد آرتیستز پارامونت و برادران وارنر نیز دفاترشان را در تهران تأسیس کردند. با افتتاح دفاتر این کمپانی‌ها در تهران واردکنندگانی که امتیاز پخش محصولات این کمپانی‌ها را در اختیار داشتند متوجه سینمای اروپا شدند و با خرید فیلم‌های ایتالیایی، فرانسوی و اسپانیایی به کارشان ادامه دادند. این عده در تقابل با فعالیت کمپانی‌ها در تهران فعالیت‌شان را گسترش دادند. در این بین فقط استودیوی انگلیسی «آرتور رانک» تا پایان رژیم پهلوی هم‌چنان از طریق رشیدیان (شرکت سهامی سینما تئاتر رکس)، یکی از بانیان کودتای ۲۸ مرداد، محصولاتش را در ایران توزیع کرد و دفتری تأسیس نکرد. رقابت واردکنندگان منفرد با کمپانی‌ها سیل محصولات مبتذل اروپایی را به ایران سرازیر کرد. بعد از نمایش **دکتر نو** در ایران انواع فیلم‌های جیمز باندی اروپایی برای نمایش در ایران خریداری شد، به طوری که از سال ۱۳۴۴ به بعد انواع مأمورهای

---

۱. در مجله *تهران مصور* مورخ جمعه ۲۸ تیرماه ۱۳۴۲ (شماره ۱۰۳۷) گزارشی درباره ورود بی‌رویه فیلم خارجی به ایران چاپ شده است. برای این گزارش عنوان «۲۰ میلیون تومان غرامت فیلم خارجی» انتخاب شده است. در قسمتی از این گزارش آمده است: «به‌طور متوسط سالی ۴۰۰ فیلم خارجی وارد ایران می‌شود و در ۷۱ سینمای پایتخت و ۶۳ سینمای شهرستانها به معرض نمایش می‌گذارند. جز برخی فیلمهای جالب اکثر فیلم‌های خارجی که به ایران وارد می‌شود کهنه است و در بازار فیلم جهان صد تا ۲۰۰ دلار ارزش دارد. ولی واردکنندگان فیلم و نمایندگی کمپانی‌های معظم جهانی در عناوین مختلف ارزش فیلم‌ها را بالا می‌برند، و از این راه مبالغ هنگفتی بدست می‌آورند. فیلم‌های خارجی از جمله کالاهائی است که دولت برای ورود آنها سهمیه قائل نشده و به جای اعتبار با فاکتور وارد کشور می‌شود. نمایندگان فیلم و واردکنندگان فیلم‌های داستانی برای استفاده از مابه‌التفاوت ارز صادراتی قیمت فیلم را درکشور مبداء بین ۱۰ تا ۲۰ برابر ارزش واقعی فیلم می‌نویسند. در نتیجه هنگام خروج بهای فیلم از راه فروش مابه‌التفاوت دلار ۷۶/۱۰ ریال دولتی به ۸۵ ریال دلار آزاد و قاچاق استفاده هنگفتی برده می‌شود. علاوه بر این هنگامیکه یک فیلم چندین ده برابر ارزش واقعی به فروش رفت، مابه‌التفاوت درآمد حاصله را با فاکتور فیلم بی‌ارزش دیگر از کشور خارج می‌کنند. بنابراین جا دارد از این پس در ایران نیز اجازه تأسیس دفتر نمایندگی کمپانی‌های فیلمبرداری را موکول به شرایطی کنند: از جمله هر فیلمی که بوسیله نمایندگی‌های خارجی به فروش می‌رسد ۵۰ درصد درآمد آنرا به خارج از کشور صادر و ۵۰ درصد بقیه را صرف کارهای زیر بنمایند: ۱ـ ایجاد تأسیسات سینمایی ۲ـ تهیه فیلم در ایران ۳ـ خرید کالاهای ساخت ایران.

ریز و درشت اروپایی به ایران هجوم آوردند. **مأمور ۱۱۷ در بانکوک، مأمور ۱۱۷ مرزی نمی‌شناسد، مأمور ۱۰۱ در لندن، مأمور ۰۰۵ در پاریس، مأمور ۰۰۴ در فضا، مأمور مخفی ۰۰۱، مأمور ۰۷۷ در لیسبون، مأمور ما فلینت و استانسیلاس مأمور سری** از جمله فیلم‌هایی است که همراه تب «باند» وارد ایران شدند. کمپانی‌ها مخاطب فیلم‌های خود را در شمال شهر جست‌وجو می‌کردند. در چنین وضعی ساخت سینماهای ممتاز در بالای شهر برای نمایش محصولات معروف کمپانی‌ها گسترش یافت. سینماهای پارامونت، دیاموند، گلدن‌سیتی (فلسطین)، سینه‌موند (قیام)، ریولی (صحرا)، شهر فرنگ (آزادی) و رستوران سینما و درایوین سینمای ونک از فروردین‌ماه ۱۳۴۵ تا شهریورماه ۱۳۴۸ با نمایش فیلم‌های معروف کمپانی‌ها در تهران افتتاح شدند. چون سینماهای ممتاز بالای شهر فقط محصولات کمپانی‌ها را به نمایش می‌گذاشتند، واردکنندگان منفرد متوجه سینماهای مرکز شهر شدند و گروه‌های نمایش دهندۀ فیلم‌های اروپایی شکل گرفت، به طوری که در اواسط دهۀ ۴۰ فیلم‌های مبتذل امریکایی و اروپایی کلیه سینماهای بالا و مرکز شهر را اشغال کردند. البته با رشد تولید «فیلمفارسی» در اواسط سال ۱۳۴۴ ساخت سینما در جنوب شهر نیز گسترش یافت. سینماهای آپادانا، شرق پاسارگاد، پانوراما، شهرام، ساینا (سایه)، شهرنو (پیوند)، قصر طلایی و رنگین‌کمان از بهمن‌ماه ۱۳۴۵ تا دی‌ماه ۱۳۴۸ با نمایش فیلم‌های فارسی در تهران آغاز به کار کردند. برخلاف تصور تکنوکرات‌هایی نظیر کاوسی با شروع تشکیلات عریض و طویل «فرهنگ و هنر» نه تنها از نمایش فیلم‌های مبتذل جلوگیری به‌عمل نیامد، بلکه بازبینی فیلم نیز به تبع شرایط جهانی و برنامه‌های شبه‌مدرنیستی شاه دچار تغییر شد. در ۲۶ تیرماه ۱۳۴۵ کمیسیون نمایشات وزارت فرهنگ و هنر با صدور بخش‌نامه‌ای تماشای فیلم‌های عشقی و جنایی را برای نوجوانان کم‌تر از هجده سال ممنوع کرد. این بخش‌نامه هر چند ظاهری مترقی داشت به کمیسیون نمایشات وزارت فرهنگ و هنر اجازه می‌داد به فیلم‌های منحط خارجی پروانه نمایش بدهد. در اواسط دهۀ ۴۰ با دستاویز پیشرفت و ترقی به فیلم‌های مغایر با «اخلاق عمومی» اجازه نمایش داده شد بدون این که نگرانی «افکار عمومی» مدنظر قرار گیرد؛ چون رژیم فکر می‌کرد خود سازنده «افکار عمومی» است.

دگرگونی در تعادل در حالی که رژیم با تصور ساختن افکار عمومی احساس قدرت می‌کرد و شاه اجرای سیاست‌های شبه‌مدرنیستی و شبه‌ناسیونالیستی خود را توأم با موفقیت می‌دید، بدون این که در سیستم اجتماعی دیگرگونی حاصل شود تغییراتی در بعضی از قسمت‌های سیستم در حال رخ دادن بود. در آغاز دهۀ ۴۰ با شروع نهضت دانشجویی روحیۀ نسل تغییر کرد. شروع نهضت دانشجویی هم‌زمان شد با آغاز جنگ ویتنام (۱۹۶۱)، تصویب طرح حقوق مدنی سیاهان در کنگرۀ امریکا (۱۹۶۳) و به‌وجود آمدن ادبیات متعهد در اروپا. از سوی دیگر در دل اجرای برنامه‌های پیشرفت و نوسازی درگذار از جامعۀ روستایی به شهری و از فعالیت دستی به سوی تولید صنعتی (حتی صنایع مونتاژ)، افزایش تعداد دانشگاه‌ها و ایجاد شبکه تلویزیون دولتی

که رشد نیروهای متخصص را به دنبال داشت ساختار سیاسی، طبقاتی و جمعیتی در ایران تغییر کرد. در واقع با اجرای برنامه‌های نوسازی و پیشرفت گروه دولتی در طبقه متوسط رشد کرد.

> این گروه شامل کارگزاران اداری، تکنسین‌ها، متخصصان، مسئولان فرهنگی، استادان دانشگاه، رده‌های نیروهای مسلح و مدیران افرادی بودند که سرمایه نداشتند، اما از سواد بالاتری برخوردار بودند. این گروه در دهۀ ۴۰ به خاطر عوامل گوناگون از جمله صنعتی شدن، شهرنشینی، گسترش سواد و پیشرفت عمومی به سرعت رشد کرد و به یک طبقه مشخص و نیرومند تبدیل شد. این گروه در دهه ۵۵-۱۳۴۵ به طور متوسط سالانه ۶ درصد رشد داشت که بیشتر از میانگین رشد جمعیت کشور و رشد شهرنشینی بود. رشد این گروه با رشد گروه بخش خصوصی طبقه متوسط برابری می‌کرد.[۱]

رشد این گروه رشد قشر فرزانگان و روشن‌گران جامعه را به دنبال داشت. چون رژیم به این طبقه به عنوان پایگاه خود می‌اندیشید جذب افراد این طبقه را در تشکیلات دولتی جزو اهداف خود قرار داد. این طبقه که در سال‌های ۳۲-۱۳۲۰ جذب احزاب سیاسی شده بود در آغاز دورۂ استبداد و اختناق چاره‌ای ندید که به کار در تشکیلات دولتی بپردازد. از آن‌جایی که رژیم در آغاز سال ۱۳۴۴ با قلع و قمع مخالفان و تشکیلات سازمان امنیتِ قدرتمند پایه‌های خود را محکم می‌دید برای رضایت این طبقه آزادی‌های نسبی در حد انتشار کتاب و اجرای نمایش‌نامه قایل شد. این آزادی نسبی به قشر روشن‌گران جامعه امکان داد با چاپ مقاله، داستان، تحقیق و تحلیل گامی در راه آگاه‌سازی جامعه بردارند و ناهنجاری‌های جامعه را منعکس سازند. به‌عنوان مثال مصطفی ازکیا در تحقیقش پیرامون علل خودکشی در تهران در فاصلۂ سال‌های ۴۵-۱۳۳۵ نوشت: «زندگی ماشینی، کار یکنواخت، فقر و نومیدی و بالاخره بیماریهای روانی و تزلزل شخصیت چنان شرایطی در اجتماعات کنونی ایجاد کرده است که عده‌ای تنها راه نجات خود را در خودکشی می‌دانند. ازدیاد سریع جمعیت شهرها و مهاجرت مردم روستاها به شهرها بخصوص شهر تهران و ناآشنایی آنان با محیط شهر، احساس تنهایی و غربت ناشی از کوچک شدن ابعاد خانواده و بالنتیجه کاهش یافتن محبت خانوادگی را نیز می‌توان از علل خودکشی دانست.» در قسمتی دیگر از این تحقیق، مصطفی ازکیا به پیدایی طبقه متوسط اشاره کرده و نوشته است: «پیدایی و نضج طبقه جدیدی با نام طبقه متوسط جامعه کنونی شهر تهران را در معرض تحرک اجتماعی شدیدی قرار داده است و افراد این طبقه به شدت با گروه‌های ممتاز اجتماعی رقابت می‌کنند و اینجاست که خواست‌ها ولی نتوانست‌ها به علت فقر و بیکاری پیش می‌آید.» در همین تحقیق، که توسط مؤسسۂ تحقیقات اجتماعی منتشر شده است، آمار خودکشی از سال ۱۳۳۵ تا آخر سال ۱۳۴۴ مجموعاً ۱۴۶۲ نفر در شهر تهران ذکر شده است که ۸۳۹ نفر آن‌ها مرد و ۶۲۳

---

۱. «ساختار سیاسی و طبقاتی و جمعیتی در ایران»، نوشتۂ دکتر سعید برزین، *اطلاعات سیاسی*، شمارۂ ۸۲-۸۱.

نفر آن‌ها زن بوده است. در همین آمار ذکر شده است که ۹ درصد خودکشی‌ها به سبب مسایل ناموسی بوده است. به خلاف تصور رژیم روشن‌گران طبقه متوسط از پیشرفت و ترقی و مدرنیزه کردن کشور دفاع نکردند و برعکس در مقالات، قصه‌ها، نمایش‌نامه‌ها و تحقیق‌ها تناقضات جامعه را منعکس کردند. تناقضات جامعه آن‌قدر مشخص بود که حتی حسن ارسنجانی، وزیر سابق کشاورزی رژیم، نوشت:

> هنوز پیرزنها و پیرمردهای انگلیسی و فرانسوی که به سنت‌های قدیم دلبسته‌اند و عفاف و پاکدامنی را در معنای مبهم خود طالب‌اند و عشق را تجلی حقیقت و نشئه روح تصور می‌کنند و در جوانی برای دیدن معشوق یا معشوقه روزها، شبها وقت صرف کرده‌اند. حالا که فرزندان خود را این قدر سهل‌الوصول و شتابزده در انجام اعمال غریزی بی‌حیا و بی‌بندبار می‌بینند تأسف می‌خورند. آیا دورنمای این زندگی برابر و مترقی و آزاد و بی‌بندبار دلچسب، جذاب و سعادت‌بخش است؟[1]

در اواسط دههٔ ۴۰ رشد مبارزات آزادی‌بخش در سایر کشورهای جهان به‌ویژه رشد مبارزات ملت ویتنام همراه به‌وجود آمدن ادبیات متعهد اروپا باعث شد کیفیت مجلات و کتاب‌ها تغییر کند. به‌همین دلیل رژیم در اوج روابط حسنه‌اش با دولت امریکا نتوانست جلوی انتشار اخبار افشاگرانه پیرامون جنگ ویتنام را بگیرد. از سوی دیگر این جنگ باعث شد افکار عمومی در ایران نسبت به امریکا تغییر کند و سؤالی در سطح جامعه پیرامون سیاست امریکا مطرح شود. مجلهٔ بامشاد در اولین شماره دورهٔ جدیدش مورخ ۸ آبان‌ماه ۱۳۴۵ نوشت: «مداخله ایالات متحده آمریکا در جنگ ویتنام و گسترش روزافزون صحنه‌های جنگ از طرف آمریکا در حالیکه تقریباً همه کشورهای جهان با ادامه گسترش این جنگ مخالف هستند افکار جهانیان و از آن جمله مردم کشور ما را بیش از پیش متوجه سیاست آمریکا نموده است. مردم کشور ما می‌خواهند بدانند سیاست خارجی آمریکا برچه اصولی استوار است و مداخله کشور در جنگ ویتنام چه مفهومی و چه محملی می‌تواند داشته باشد. از طرف دیگر می‌دانیم تنها ویتنام نیست که امروز مورد نظر آمریکاست. تقریباً در حال حاضر آمریکا در هرگوشه جهان برای خود منافعی فرض می‌کند که مایل نیست تجاوزی به آن بشود.» حتی مجلات تجاری هم مجبور شدند این مبارزات را منعکس کنند. مجله سپید و سیاه، در سال ۱۳۴۶، شماره‌ای به مبارزات ملت ویتنام اختصاص داد. حسام‌الدین امامی که در سال ۱۳۴۳ افتخار می‌کرد اولین کسی است که آثار «ایان فلمینگ»، خالق جیمز باند، را در ایران ترجمه کرده است در شرایط بعدی مطلبی درباره چه گوارا نوشت.[2] از

۱. مقالهٔ «زن، عشق در هاله افسانه‌ها فرو می‌رود»، *سپید و سیاه*، شمارهٔ ۶۰۲، ۲۸ اسفندماه ۱۳۴۳). اسماعیل پوروالی در مجله *سپید و سیاه*، شماره ۶۰۵، مورخ جمعه ۲۷ فروردین‌ماه ۱۳۴۴ به این مقاله پاسخ داد و نوشت: «من دورنمای آینده عشق را آن طور که دوست عزیزم آقای دکتر ارسنجانی تیره و تار می‌بینند سیاه و غمزده نمی‌یابم.»

۲. حسام‌الدین امامی در مقدمه ترجمه گلدفینگر (پنجه طلایی) در مجله *سپید و سیاه* مورخ اوّل آبان‌ماه ۱۳۴۳

جمله وقایع دیگر که روی جامعهٔ ایران تأثیر گذاشت وقایع ماه مه ۱۹۶۸ بود. این وقایع مسئلهٔ جوانان را مطرح کرد که با رشد نهضت دانشجویی پیوند خورد. شدت وقایع به حدی بود که مطبوعات ایران مجبور به انعکاس مشروح وقایع شدند. طی طرح این مقالات در مطبوعات مسئله «آزادی» به میان آمد. در مقالهٔ «ریشه‌های فلسفی شورش فرانسه» نوشته ژان پل سارتر در مجله نوول ابسرواتور، که ترجمه آن در روزنامه کیهان، یک‌شنبه ۲ تیرماه ۱۳۴۷ چاپ شد، آمده است: «جوانان باید امکان بحث داشته باشند. تنها روش آموختن مباحثه است. اعتراض کردن و ایرادگرفتن است. این در عین حال تنها راه انسان متمدن است. اگر کسی نتواند خرده‌گیری کند انسان نیست». تأثیر وقایع ماه مه ۱۹۶۸ به حدی بود که روزنامه کیهان در آغاز تیرماه ۱۳۴۷ صفحه‌ای را به انتقاد از مسایل اختصاص داد و در مقدمه گشودن صفحه نوشت:

> بدون شک جامعه‌ای که با آهنگ سریعتری در مسیر تحول پیش می‌رود در تارپود زندگی روزانه و اخلاق و آداب و رسوم خود علائق گذشته را بهمراه دارد و در صدد است که بدون تکانهای شدید اجتماعی خود را با شیوه‌های تازه زندگی و با روش‌های مترقی اقتصادی و فرهنگی نیمه دوم قرن بیستم آشنا کند. هر گامی که به‌سوی جلو می‌رود طبعاً مسائل تازه‌ای بوجود می‌آورد و هر مسأله تازه‌ای خود محتاج راه‌حل تازه است و همانطور که می‌بینیم این مسائل تازه حتی اگر به صورت مشکلات نیز درآید خود از عوارض طبیعی هر پیشرفتی است و نباید موجب نگرانی و ناراحتی گردد، به شرطی که به صورت صحیح و در سطح یک تجزیه و تحلیل علمی مطرح شود.[1]

باگشوده شدن این صفحه در کیهان طرح مسایل اجتماعی به روزنامه‌ها نیز کشیده شد، به طوری که در دی‌ماه همان سال در کیهان نوشته شد: شاید بسیاری از ما خیال کنیم که اشاعه روزافزون مصرف و تنوع کالاهای مصرفی با هجوم سرمایه‌های خارجی برای بهره‌برداری از منابع یا تولید محصولات و توجه دایم‌التزاید مردم به کالاهای تجملی و بی‌اعتنایی به پس‌انداز به خاطر فقدان یک سیاست ارشادی و ایجاد تأسیسات و کارخانه‌ها در بسیاری از کشورهای رو به توسعه از علایم رشد اقتصادی و اجتماعی است. در حالی‌که همه این فعالیت‌ها خودبه‌خود علامت رشد نیست (کیهان، ۱۲ دی‌ماه ۱۳۴۷). از طرف دیگر بعد از تبعید امام خمینی جنبش مذهبی ایران پیرامون رهبری امام با شدت بیش‌تری رشد کرد. اگرچه این جنبش نمی‌توانست از مطبوعات و رادیو و تلویزیون برای طرح مسایل خود استفاده کند، در مساجد، حوزه‌های علمیه و دانشگاه به طرح مسایل خود پرداخت. در حالی که ظاهراً تصور می‌شد جنبش چپ در دانشگاه‌ها

← به این مورد اشاره کرده و نوشته است که او در روزنامه *کیهان* برای اولین بار با ترجمه دو اثر «شما فقط دو بار زندگی خواهید کرد» و «در خدمت دستگاه جاسوس امپراطوری» ایان فلمینگ را معرفی کرده است. مقاله چه‌گوارا، هدف و شکست، نوشته حسام‌الدین امامی در روزنامه *کیهان*، پنج‌شنبه ۱۳ تیرماه ۱۳۴۷ چاپ شده است.

۱. *کیهان*، شمارهٔ ۷۴۷۰، دوم تیرماه ۱۳۴۷.

رشد بیش‌تری دارد، جنبش مذهبی پایگاه و ریشه عمیق‌تری داشت. این جنبش با تودهٔ مردم ارتباط وسیع پیدا کرد، به طوری که بعد از تشکیل تلویزیون دولتی در ایران بسیاری از اقشار مذهبی ایران تلویزیون را تحریم کردند و تا پیروزی انقلاب اسلامی تلویزیون نخریدند. در اواسط سال ۱۳۴۷ به نظر می‌رسید بدون این‌که در سیستم اجتماعی دیگرگونی حاصل شود به دنبال تغییراتی در بعضی از قسمت‌های سیستم تعادل موجود جای خود را به تعادل جدیدی می‌دهد، و دیگرگونی در تعادل ایجاد شد.

تئاتر ملی، کانال ۳ و مقوله شکست باکودتای ۲۸ مرداد و ایجاد فضای رعب و وحشت در کشور تئاتر با رکود مواجه شد. قبل از کودتا تماشاخانهٔ تهران، تئاتر پارس، تئاتر بهار، تئاتر نو، جامعه باربد، تئاتر فردوسی و بعد تئاتر سعدی فعال بودند و تئاتر رونق داشت. قبل از کودتا اکثر بازیگرانی که در اواسط دههٔ ۳۰ به بازی در فیلم‌های فارسی رو آوردند چهره‌های مشهور تئاتر محسوب می‌شدند. رفیع حالتی، که از اواخر دههٔ ۳۰ و در طول دههٔ ۴۰ بازیگر نقش‌های دو و سه «فیلم‌فارسی» شد، وزنه معتبری در تئاتر بود. هایک کاراکاش، معزدیوان فکری، که «فیلم‌فارسی» ساختند، هر دو کارگردان تئاتر بودند. علی دریابیگی، که فیلم **طوفان زندگی**، نخستین فیلم دورهٔ دوم «فیلم‌فارسی» در ایران راکارگردانی کرد، کارگردان تحصیل‌کردهٔ تماشاخانه تهران بود. لرتا، که در اواخر دههٔ ۴۰ با پیشنهاد عباس شباویز به بازی در «فیلم‌فارسی» پرداخت و نقش مادر «فردین» را در **همای سعادت** بازی کرد همسر عبدالحسین نوشین، معروف‌ترین کارگردان تئاتر ایران، بود. با رکود تئاتر در اوایل دههٔ ۳۰ تولید «فیلم‌فارسی» رونق گرفت. به‌نوعی «فیلم‌فارسی» از دل تماشاخانهٔ تهران بیرون آمد. وقتی تالارهای نمایش در لاله‌زار، مرکز اصلی تئاترهای تهران، از رونق افتادند «آتراکسیون» همراه نمایش اصلی جزءِ برنامه‌های تئاترهای لاله‌زار شد. وقتی تماشاگر «فیلم‌فارسی» می‌توانست در سالن سینما در خلال بازسازی نمایش «خاله چارلی»، عنوان ایرانی «مادموازل خاله»، رقص و آواز مهوش و آفت را ببیند یا در فیلم **بهلول** به تماشای رقص عربی بنشیند. ورود آتراکسیون به تئاتر دور از انتظار نبود. در اواسط دههٔ ۳۰ وقتی در نمایش «بریم آمریکا» در تماشاخانه تهران چند دختر موطلایی آلمانی نیمه عریان رقصیدند آتراکسیون وارد تئاتر شد. یک سال بعد تئاتر پارس اولین تئاتری بود که از رقاصه در بین برنامه خود استفاده کرد. با ورود آتراکسیون به تماشاخانه‌ها تئاتر حرفه‌ای به ورطهٔ ابتذال افتاد. مردم چون دیدند می‌توانند با پول کم‌تر همان داستان‌های اخلاقی، اجتماعی، عشقی و موزیکال را در سینما ببینند کم‌تر به تئاتر رفتند. در نتیجه پس از مدتی از تعداد تماشاخانه‌های تهران کاسته شد و در اواسط دههٔ ۴۰ تماشاخانه‌هایی که در لاله‌زار باقی ماندند (پارس، نصر، دهقان و جامعه باربد) بیش‌تر با رقص عربی و آواز خوانندگان بازاری ارتزاق می‌کردند. در این گیر و دار تلاش‌هایی هم برای رشد دوباره تئاتر حرفه‌ای انجام شد. وقتی دولت سپهبد زاهدی استعفا داد و در سال ۱۳۳۴ علا نخست‌وزیر شد، اختناق کاهش پیداکرد و فضاکمی باز شد. در این فضا شاگردان نوشین تحت

رهبری معروف‌ترین شاگرد او محمدعلی جعفری، که اجازهٔ کارگرفته بود، دور هم جمع شدند تا تئاتر حرفه‌ای را دوباره شکل دهند؛ اما اجرای دوباره وضعیف «مونتسرا» در تماشاخانه تهران آن هم در خلال تبلیغات رژیم برای نمایش دموکراسی و عادی‌سازی روابط با اتحاد شوروی نتوانست تئاتر حرفه‌ای را شکل دهد. البته این گروه با اجاره کاباره کسری در خیابان شاه‌رضای سابق (انقلاب فعلی) و تبدیل آن به تئاتر کسری به تلاش‌اش ادامه داد؛ اما تفکری که این گروه را هدایت می‌کرد از زمان عقب بود. اجرای نمایش‌نامه‌های «مونتسرا» و «گربه روی شیروانی داغ» با سبک و سیاق قدیمی آن هم در زمانه «سارتر» و «کامو» نمی‌توانست تئاتر حرفه‌ای را رونق دهد. تئاتر به نسل جدید نیاز داشت. وقتی دانشکده ادبیات از «فرانک سی. دیویدسن»، کارگردان معروف امریکایی، برای تدریس تئاتر دعوت کرد علاقه‌مندان تئاتر علمی جایی برای آموزش پیدا کردند. با استقبال بسیار از کلاس کارگردان معروف امریکایی اداره هنرهای زیبا نیز با همین استاد کلاس نمایش‌نامه‌نویسی تشکیل داد. بعد از تشکیل کلاس‌های این استاد و تأثیر آن تئاتر جزو دروس اختیاری دانشکده ادبیات شد و استاد دیگری با نام کوئین‌بی برای تدریس این رشته دعوت شد. کلوپ تئاتر دانشگاه به پیشنهاد او تشکیل شد و تئاتر دانش‌جویی شکل گرفت.

در سال ۱۳۳۶ ادارهٔ هنرهای دراماتیک به‌وجود آمد و تئاتر مرکزیت دولتی پیدا کرد. آغاز فعالیت این تشکیلات هم‌زمان شد با ایجاد تلویزیون خصوصی در تهران که روی کانال ۳ برنامه پخش می‌کرد. چون تلویزیون خصوصی حبیب‌الله ثابت احتیاج به برنامه داشت و هنرمندان ادارهٔ دولتی تئاتر جایی برای عرضهٔ کارشان می‌خواستند، از سال ۱۳۳۹ برنامه‌ای در تلویزیون به تئاتر اختصاص پیدا کرد و قرار شد هفته‌ای یک برنامه تئاتر در تلویزیون اجرا شود. در این برنامه که روزهای چهارشنبه از کانال ۳ پخش می‌شد، نمایش‌نامه‌ها به صورت زنده پخش می‌شد. رشد تئاتر ملی از همین نقطه آغاز شد. جعفر والی در این باره می‌گوید:

> این بزرگ‌ترین امکان اجرایی بود که برای گروه‌های تئاتر به‌وجود آمد. این کار ۷ سال ادامه پیدا کرد و صدها نمایش‌نامه از نویسندگان مختلف به مردم معرفی شدند و مسئلهٔ نوشتن نمایش‌نامه به صورت یک کار جدی برای عده‌ای مطرح شد: دکتر غلام‌حسین ساعدی (گوهر مراد)، بهرام بیضایی، علی نصیریان و خیلی از نویسندگان کنونی کار نمایش‌نامه‌نویسی را از همین مجرا آغاز کردند. برنامه‌های تئاتر یکی از پربیننده‌ترین برنامه‌های تلویزیون شده بود. این وضع پیش از این‌که تلویزیون دولتی بشود (یا ملی؟) ادامه داشت، و تشکیلات جدید تلویزیون کانال ۳ و تسلط کامل آن، این دو کار را تخته کرد. این برنامه‌های مسلسل در شناسایی تئاتر به مردم بسیار مؤثر بوده و از طرفی گروه‌های آماتوری غیردولتی هم فعالیت بیش‌تری را آغاز کردند. فُرسی برای اولین بار نمایش‌نامهٔ «گلدان» را در یک سالن کوچک ۲۰۰ نفری روی صحنه آورد و کلی بحث و گفت‌وگو راه انداخت. مسئلهٔ تئاتر جدی شده بود. کارگردان‌های از فرنگ برگشته شروع به کار کرده بودند. تکنیک تئاتر جدید و نمایش‌نامه‌های جدید هر روز بیش‌تر و بیش‌تر

شناسانده می‌شدند. ایبسن، چخوف، پیراندللو، دورنمات، استریندبرگ، یوجین اونیل، ژان آنویی، بکت، آرابال، لورکا به گوش همه اسم‌هایی آشنا شده بودند و از طرفی برای نویسندگان ایرانی هم دورهٔ تجربهٔ خوبی بود. ساعدی با لال‌بازی «فقیر» معرفی شد. بعد با «بال‌ها و زیربال‌ها»، «از پانیفتاده‌ها»، «گاو»، «خانه روشنی»، «دعوت» و چند نمایش‌نامه دیگر چهرهٔ مشخصی پیدا کرد، بهرام بیضایی و سایرین هم همین طور. در این تداوم چه نویسنده، چه کارگردان، چه بازیگر، هم تجربه اندوختند و هم صاحب سبک و روال خاصی شدند. در واقع هر کس توانست جای خودش را پیدا کند. خیلی اسم‌ها و چهره‌ها برای مردم آشنا و خودی شده بودند، و همواره آرزوی اجرای یک نمایش‌نامهٔ بزرگ در صحنه به دل همه مانده بود: سالن تئاتر نداشتیم، تا این که در قطعه زمینی در جنوب پارک شهر کنونی و سنگلج سابق مرد خیرخواه و نیکوکاری برای رضای خدا تئاتری ساخت و بخشید به وزارت فرهنگ و هنر، و وزارت فرهنگ و هنر اسمش را گذاشت تالار ۲۵ شهریور.[۱]

تالار ۲۵ شهریور سابق (سنگلج فعلی) ۱۸ مهرماه ۱۳۴۴ با یک جشنواره تئاتری گشایش یافت؛ هفت برنامه مختلف از هفت نویسنده ایرانی.

نخستین جشنوارهٔ نمایش در ایران که از ۱۸ مهرماه تا ۵ آبان ۱۳۴۴ در سالن تئاتر ۲۵ شهریور برگزار شد مشخص کرد تئاتر ملی ایران تماشاگر پیدا کرده است. در این جشنواره طی شانزده شب شش هزار نفر از مردم تهران از هفت نمایش دیدن کردند.[۲] از آن‌جاکه «فیلمفارسی» پایگاهی در میان طبقه متوسط نداشت تئاتر ملی تماشاگرانش را میان این طبقه جست‌وجو کرد. نمایش وسیله‌ای شد که نمایش‌نامه‌نویسان، کارگردانان و منتقدان تئاتر به طرح مسایل اجتماعی بپردازند و هویت فرهنگی مطرح شود. در مقدمه نمایش‌نامهٔ «پهلوان کچل» نوشته علی نصیریان که در اردی‌بهشت‌ماه ۱۳۴۴ منتشر شده آمده است: «ما اغلب به سرچشمه پربرکت غرب توجه داریم و کمتر به دوربر خودمان نگاه کرده‌ایم. نیامدیم ببینیم خودمان چه داشتیم. در حالی که غرب از سرچشمه بیکران شرق سیراب شده است.» در حالی که در «فیلمفارسی» برای تبلیغ انقلاب سفید امید و اعتماد به آینده ترویج می‌شد، در تئاتر ملی بار دیگر بعد از کودتای ۲۸ مرداد مسئله «شکست» مطرح شد. روز چهارشنبه ۲۹ اردی‌بهشت‌ماه ۱۳۴۴ نمایش‌نامه «گاو» نوشتهٔ غلام‌حسین ساعدی به کارگردانی جعفر والی از طرف اداره هنرهای دراماتیک درکانال ۳ اجرا شد. مجله سخن در شماره خردادماه همان سال پیرامون این نمایش نوشت: «مشهدی‌حسن گاو

---

۱. قسمتی از سخنرانی جعفر والی در تالار پورداود دانشکده ادبیات دانشگاه شیراز.

۲. نمایش‌نامه‌های امیرارسلان نامدار نوشته کاردان به کارگردانی علی نصیریان، چوب به دست‌های ورزیل نوشته ساعدی به کارگردانی جعفر والی، بهترین بابای دنیا نوشته ساعدی به کارگردانی عزت انتظامی، پهلوان اکبر می‌میرد نوشته بیضایی به کارگردانی جوانمرد و کورش، پسر ماندانا نوشته کورش سلحشور به کارگردانی رکن‌الدین خسروی در جشنواره اجرا شده است. (مجله سخن، شماره آبان و آذرماه ۱۳۴۴)

مشهدی‌حسن شد تا شکست شرمسار شود، یأس ببازد و انسان پیروز گردد، انسان حاضر نیست شکست را بپذیرد و اگر ناچار باشد، خود در جلد هیولای شکست می‌رود تا عنوان پیروز را با خود به منجلاب بدبختی و بیچارگی و بی‌کسی ببرد.» به این ترتیب کانال ۳ و تئاتر ملی زمینه‌ساز سینمای جدید ایران شد.

شک و تردید   در آغاز سال ۱۳۴۳ به دنبال تشکیل اتحادیهٔ صنایع فیلم ایران مجله فیلم و هنر برای حمایت از «فیلمفارسی» به صورت هفتگی منتشر شد. علی مرتضوی در سرمقاله اولین شماره دوره جدید این مجله نوشت:

> در این هنگامه در اثر کوشش‌های قابل توجه تهیه‌کنندگان فیلم فارسی موج امیدواری در سینمای کشور به‌وجود آمده و هر لحظه رو به تزاید می‌گذارد. ما قدم به میدان گذارده‌ایم تا برخلاف سایر همکاران خود بازگوکنندهٔ فعالیت‌های تهیه‌کنندگان واقعی فیلم در ایران باشیم و آنان را به دور از کینه‌توزی‌ها و غرض‌ورزی‌های بیگانه‌پرستی که از یک «اسنوبیسم» احمقانه سرچشمه می‌گیرد راهنما و رهنمون باشیم و در مقام سنجش و مقایسه فیلم‌های باارزش بومی خود باشیم.[1]

این مجله با شعار حمایت به میدان آمد، اما چون نویسندگانی که با این مجله هم‌کاری می‌کردند ریشه در طبقهٔ متوسط داشتند، و این طبقه مخاطب «فیلمفارسی» نبود، در این مجله هم از «فیلمفارسی» انتقاد شد. حتی وقتی دست‌اندرکاران «فیلمفارسی» به مصاحبه نشستند، چون با مخاطب دیگری سروکار داشتند از خودشان انتقاد کردند:

> آرزو می‌کردم ای کاش با کارگردانی کار می‌کردم که لااقل اگر شاهکاری خلق نمی‌کند یک فیلم خوب بسازد، نه نوارهای متحرکی که از دیدن بعضی از آنها خودم شرم دارم (از گفته‌های محمدعلی فردین).[2]

یا:

> به طور کلی ما فیلم خوب نداریم و نساخته‌ایم. من وقتی فیلم‌های خارجی را می‌بینم از بازی خودم شرمنده می‌شوم. کارگردانی فیلم‌های ما که جای خود دارد، کارگردانان ما بازیگری نمی‌دانند بجز دو سه مورد سناریو را می‌دهند بخوانیم بعد می‌گویند بازی کن (قسمتی از گفت‌وگوی جمال امید و احمد سمیعی با فردین).[3]

---

۱. فیلم و هنر، شمارهٔ ۱، هجدهم فروردین‌ماه ۱۳۴۳.
۲. فیلم و هنر، شمارهٔ ۸، دوازدهم خردادماه ۱۳۴۳.
۳. فیلم و هنر، شمارهٔ ۱۵، اول مردادماه ۱۳۴۴.

در نخستین میزگردی که مجله فیلم و هنر در تاریخ ۲۳ آبان‌ماه ۱۳۴۳ در محل استودیو «نقش جهان» برگزار کرد شرکت‌کنندگان در میزگرد که همگی از دست‌اندرکاران معروف «فیلمفارسی» بودند نتوانستند موضع مشخص و روشنی در مقابل «فیلمفارسی» بگیرند و در آخر نیز این میزگرد در جلسات بعد نیز بدون نتیجه پایان یافت.

ساموئل خاچیکیان در نخستین جلسه این میزگرد گفت:

> ما متأسفانه در محیطی زندگی می‌کنیم که یا مردمش جاهل‌پرستند و یا بیتل‌پرست و ما نمی‌دانیم چگونه باید با تضاد عقاید مبارزه کنیم. ما سال‌هاست که در مورد بهبود فیلم‌فارسی بحث می‌کنیم و نتیجه‌ای نگرفتیم.[1]

اگر ساموئل خاچیکیان این حرف را براساس مشاهدات عینی بیان کرد مفهوم این حرف را «فریدون رهنما»، که صاحب تفکر بود، در گفت‌وگویی با پرویز کیمیاوی بیان کرد:

> مطلبی که کشور ما، هنر ما، فرهنگ ما و در نتیجه سینمای ما نیز با آن روبه‌روست یعنی یک نوع درهم ریختگی ارزش‌های گذشته فرهنگی و شکل نگرفتن ارزش‌های امروزی است، ما با این وضع روبه‌رو هستیم.[2]

احساس شرمساری و انتقاد با این که گنج قارون در سال ۱۳۴۴ با فروش فوق‌العاده‌ای روبه‌رو شد و تولید «فیلمفارسی» به سرعت رشد کرد احساس شرمساری در بین دست‌اندرکاران «فیلمفارسی» خاتمه نیافت. از ۲۷ دی‌ماه ۱۳۴۵ روزنامه کیهان چاپ سلسله مقالاتی را با عنوان «فیلمفارسی چگونه باید باشد؟» آغاز کرد و احساس شرمساری ادامه یافت:

> هیچ‌کس نمی‌خواهد قبول کند که چیزی نمی‌داند. اما برای این که سینمایی داشته باشیم و نسل آینده به ما لعنت نفرستد باید قبول کنیم که چیزی نمی‌دانیم. آن وقت یاد می‌گیریم با شهامت و جرأت کافی شالوده یک سینمای اصیل و ایرانی را بریزیم (مقاله ناصر ملک‌مطیعی، *کیهان*، ۲۷ دی‌ماه ۱۳۴۵).

یا:

> معایبی که در نحوه و اصول فیلمسازی ما دیده می‌شود آن‌قدر زیاد است که شاید خود دلیل قاطعی به بی‌اعتنا بودن دولت‌ها و مطبوعات و غیره نسبت به صنعت فیلم‌فارسی در ایران می‌باشد. خود ما بیشتر مقصر هستیم (مقالهٔ وحدت ـ*کیهان*، ۲ بهمن‌ماه ۱۳۴۵).

یا:

---

۱. فیلم و هنر، شمارهٔ ۲۵، ۲۸ آبان‌ماه ۱۳۴۳.
۲. فیلم و هنر، شمارهٔ ۱۶، ۷ مردادماه ۱۳۴۴.

> فیلم‌فارسی در دایرهٔ ملعون نوسانات غیرمنطقی اقتصادی اسیر است. وقتی فیلمی به قول مردم مبتذل و فاقد محتوا به دست افرادی که فاقد تخصص و معلومات لازمه در زمینه فیلم‌سازی هستند و خود گرفتار دایره ملعون کم‌سوادی عمومی می‌باشند به طرزی عوام‌پسندانه ساخته می‌شود و موقعیت اقتصادی کسب می‌کند، طبعاً راه را برای افرد دیگری هموار می‌سازد (مقاله محمد متوسلانی، *کیهان*، ۴ بهمن‌ماه ۱۳۴۵).

همراه با تغییرات جامعه و دگرگونی ساختار سیاسی، طبقاتی جمعیت ایران که به رشد قابل ملاحظه طبقه متوسط دولتی انجامید انتقاد از «فیلمفارسی» شدت یافت. نویسندگان سینمایی دست به دامان دولت شدند که هم‌چون تئاتر ملی، سینمای واقعی ایران را شکل دهد:

> یک کوشش موفق دولتی در زمینه ایجاد تآتر ۲۵ شهریور حداقل گروه‌های زیادی از مردم ما را به تآتر علاقه‌مند کرده است. اعتقاد ما این است که در شرایط موجود فقط وزارت فرهنگ و هنر می‌تواند به ایجاد سینمای واقعی ایران کمک کند. فرهنگ و هنر در این راه باید یک عامل تعیین‌کننده به اضافه وجه تشخیص دقیق باشد و همان آزادی هنری و حتی نسبی را که اینک برای موسیقیدانان و نقاشان خود فراهم کرده است برای سینماگران سینمای جدید نیز قایل شود (شاالله ناظریان مجله *بامشاد*، ۱۶ بهمن‌ماه ۱۳۴۵).

طرح این مسئله از سوی نویسندگان سینمایی بدون شناخت از شرایط صورت گرفت. نطفهٔ تئاتر ملی در اوایل دههٔ ۳۰ قبل از دوران استبداد شاه بسته شده بود. در اوایل دههٔ ۴۰ کمک مالی دولت به تئاتر ملی ریشه در سیاستی داشت که جذب طبقه متوسط را جزو اهداف خود می‌دانست. چون استبداد و خفقان در جامعه مانع رشد طبیعی تفکر بود، دولت برای حضور در مجامع بین‌المللی در تعقیب سیاست‌های شبه‌مدرنیستی می‌بایست ژست آزادی‌خواهانه بگیرد و دموکراسی را به نمایش بگذارد. به همین دلیل دولت تصمیم گرفت با گردآوردن فرزانگان جامعه پیرامون خودش، که با کنترل توأم بود، به نمایش دموکراسی بپردازد. بعدتر وقتی دولت فهمید با همین کارش به رشد نیروهای مخالف کمک کرده است و در بطن تشکیلات دولتی تئاتر طرح مسایل اجتماعی و انتقاد از شرایط رشد کرده است، محدودیت‌ها را بیش‌تر کرد. در پایان دههٔ ۴۰ به دنبال شکل‌گیری سینمای جدید ایران محدودیت در تئاتر ملی که با سانسور شدید توأم شده بود به اُفت تئاتر کمک کرد.

در دههٔ ۵۰ دیگر تئاتر ملی هویت نداشت. از سوی دیگر سینما هنر گران‌قیمتی بود که در دههٔ ۴۰ رقیب پرقدرتی داشت، و قسمت سینمایی تشکیلات وزارت فرهنگ و هنر دربست در اختیار کمپانی‌ها بود. به همین دلیل چنین تشکیلاتی نمی‌توانست سینمای ملی را شکل دهد. نیروهای متخصص جذب این تشکیلات شده بودند که در مصاحبه‌ها تاریخ تولدشان را به سال میلادی ذکر

می‌کردند و در دوران خفقان و استبداد انگیزه خودشان را در ساختن فیلم «تنهایی یک بچه» بیان می‌کردند.[۱]

سرمایه‌داران وسینمای حقیقی درست هم‌زمان با رشد «فیلمفارسی» در دهۀ ۴۰ و ارتباط وسیع با مخاطب ضرورت دگرگونی و تحول در این سینما از سوی طبقه متوسط مطرح شد. سرمایه‌داران جدید (اخوان‌ها)، که ریشه در طبقه متوسط داشتند، برای دگرگونی پیش‌قدم شدند.[۲] آن‌ها طی آگهی‌هایی در روزنامه‌ها برای شکل دادن «سینمای حقیقی» خریدار فیلم‌های غیراقتباسی شدند. آن‌ها کارگردان جوانی راکه تازه از رشته سینما درکالیفرنیا فارغ‌التحصیل شده بود (محمد زرین‌دست) برای نخستین فیلم انتخاب کردند. فیلم‌برداری که در تشکیلات دولتی کار می‌کرد (مازیار پرتو) فیلم‌بردار فیلم شد و برای رقابت با فیلم فرنگی امکانات بیش‌تری به‌کار گرفتند و فیلم را رنگی تهیه کردند، اما سرمایه‌داران جدید وکارگردان تحصیل‌کرده‌ای‌که تازه از امریکا آمده بود، شناختی از فرهنگ مذهبی و ملی نداشتند، آن‌ها در زمانی‌که کنسرسیوم نفت ما را غارت می‌کرد، کارمند شرکت نفت را در هیئت جیمزباند برای دفاع از منابع نفتی با خان ظالمی (هاشم‌خان) درگیر کردند و مسئلۀ حیاتی و مهم نفت را در شکل غیرواقع‌گرایانه طغیان عشایر مطرح کردند. هاشم‌خان نتوانست دگرگونی و تحولی در سینمای فارسی ایجادکند و خواست‌های طبقه متوسط را ارضاءکند. «فیلمفارسی» به حیاتش ادامه داد و طبقه متوسط هم‌چنان در سالن ۲۵ شهریور با دیدن نمایش‌نامه‌های «چوب به دست‌های ورزیل» و «آبی بی‌کلاه، آی باکلاه» ارضاء

---

۱. احمد فارونی قاجار، سازندۀ فیلم کوتاه طلوع جدی، بعد از برنده شدن در فستیوال کن با مجله روشنفکر مصاحبه‌ای انجام داده است که در پاسخ به سؤال خبرنگار برای معرفی خودش گفته: «احمد فارونی هستم و در سال ۱۹۳۸ در شهر پاریس متولد شدم و تحصیلات خودم را در امریکا و اروپا درباره سینما به پایان رساندم.» او هم‌چنین در این مصاحبه در پاسخ سؤالی پیرامون انگیزه خود برای ساختن فیلم طلوع جدی گفته است: «تنهایی، نشان دادن تنهایی یک بچه همین.»

۲. برادران اخوان از اواسط دهه ۳۰ (بعد ازکودتا) با ساخت سینمای مولن‌روژ (سروش فعلی) کارشان را در سینما شروع کردند. آنها چون سرمایه داشتند کارشان راگسترش دادند طوری که در پایان دهه ۳۰ و آغاز دهه ۴۰ گروه سینماهای مولن‌روژ را شکل دادند. درکنار سینماداری استودیو دوبله درست کردند که یکی از استودیوهای دوبله معروف آن زمان شد. در اواسط دهه ۴۰ اخوان‌ها تشکیلات وسیعی داشتند، چند تا سینما، استودیوی دوبله، نشریه و ... آنها نمایندگان کمپانی پارامونت، یونایتد آرتیستز در ایران بودند و محصولات این کمپانی‌ها را وارد می‌کردند. در اواسط دهه ۴۰که تولید فیلم در سینمای ایران رشدکرد اخوان‌ها نیز تمایل پیداکردند در عرصه تولید وارد شوند. آنها چون سرمایه‌دار بودند و باکمپانی‌ها ارتباط داشتند، الگوی فیلم‌سازی امریکایی را مدنظر قرار دادند. در اولین تولید باکمپانی پارامونت برای پخش صحبت کردند، و فیلم هاشم‌خان را دو ورسیون ساختند یک ورسیون ایرانی و یک ورسیون برای خارجی‌ها با تیتراژ خارجی و عوض کردن نام هنرپیشه‌های ایرانی مثل بهروز وثوقی به برت میلر، کتایون به کتی تایلور، فروزان به سوزان وست، حتی برای چاپ فیلم هاشم‌خان را به ایتالیا فرستادند. اما چون هاشم‌خان از نظر فیلم‌نامه وکارگردانی ضعیف‌تر از آثار دست دوم ایتالیایی بود، پارامونت حاضر به پخش آن نشد و فیلم در ایران هم فروش نکرد. اخوان‌ها در اولین تجربه با شکست مواجه شدند. سرنوشت اخوان‌ها در سینمای فارسی که از تولید فیلم هاشم‌خان به میلیونرهای گرسنه رسیدند، سرنوشت سرمایه‌داران در سینما است. اخوان‌ها و میثاقیه شاید تنها سرمایه‌دارانی باشند که با سرمایه وارد سینما شده‌اند و تفکر سرمایه‌داری داشتند.

اخوان‌ها در پایان دهه ۴۰ ترجیح دادند کار سینماداری را رهاکنند و به مولن‌موکت بپردازند.

می‌شد.

تلویزیون دولتی در ۴ آبان‌ماه ۱۳۴۵ با پخش یک هفته برنامه آموزشی منطبق با سیستم اروپایی آغاز به کار کرد و هوشنگ انصاری، وزیر اطلاعات، اعلام کرد: «هدف از ایجاد شبکه تلویزیون دولتی انعکاس صحیح وقایع و آشنا ساختن مردم به پیشرفت‌های مملکتی و به‌وجود آوردن سرگرمی مناسب و درستی برای خانواده‌هاست.» او هم‌چنین افزود: «اگر هم‌کاری گروه رادیو تلویزیون فرانسه نبود آماده شدن تلویزیون دولتی به این زودی امکان‌پذیر نبود.» در واقع تلویزیون دولتی با تفکر تکنوکرات‌های تحصیل‌کرده اروپا شکل گرفت و از همان هفته اول با پخش یک واریته با اجرای منوچهر سخایی مشخص کرد که قرار نیست این رسانه مطابق با فرهنگ مذهبی و ملی مردم حرکت کند. در ۹ آبان‌ماه همان سال نخستین جشنواره جهانی فیلم‌های کودکان برگزار شد. با برگزاری این جشنواره کانون پرورش فکری کودکان شکل گرفت که محل فعالیت جمعی از روشن‌فکران شد. در سال ۱۳۴۵ حدود ۱۰۵۳ تلویزیون خارجی وارد کشور شد و در همین سال کارخانه‌های مونتاژ داخلی ۸۸۶۸ تلویزیون وارد بازار کردند. ساعت ۱۶ و ۳۰ دقیقه ۲۹ اسفندماه ۱۳۴۵ تلویزیون دولتی توسط شاه و فرح افتتا شد و روی کانال ۹ برنامه پخش کرد. با شروع دایمی تلویزیون دولتی در سال ۱۳۴۶ میزان تولید تلویزیون داخلی به ۲۲۷۳۷ دستگاه رسید و در همین سال ۶۰۸۳ تلویزیون خارجی وارد کشور شد. در آغاز سال ۱۳۴۶ جمعیت ایران به ۲۵ میلیون نفر رسید. در همان زمان مدهای رسیده از غرب در بین جوان‌های تهرانی رایج شده بود و روزنامه‌ها در گزارش‌هایی طرفداری از مدهای غربی را تأیید می‌کردند.[1]

تغییرات اجباری در فیلم فارسی در سال ۱۳۴۶ لمپن قضا و قدری (فردین) فیلم‌فارسی در ورسیون ایرانی فیلم «آواره» با نام **چرخ‌فلک** در دادگاه علت گم‌راهی‌اش را تربیت غلط عنوان کرد و صریحاً گفت: «سرنوشت و تقدیر در گم‌راهی او نقشی نداشته است.» در این فیلم «محمد فشفشه» به خلاف «علی بی‌غم» در مقابل زندگی نظام‌السلطنه‌ها موضع گرفت: «این دم و دستگاه رو نمی‌شه با پول حلال درست کرد. با پول حروم هم یک پایش می‌لنگه.» در همین سال رحمت حق‌پرست (بیک‌ایمانوردی) روستایی ساده‌دل فیلم **معجزه** از کلاس درس سپاهی‌دانش بیرون آمد و زیر عکس شاه عنوان کرد «با اجرای اصلاحات ارضی او دیگر آقای خودش شده است»؛ اما همین آقا برای رسیدن به فیروزه دختر ارباب زمین و باغش را به مبلغ ۹ هزار تومان فروخت تا در شهر یک خانه ۱۰۰ هزار تومانی بخرد. او در شهر سر از کافه درآورد و با صدای ایرج آواز خواند. درست در سالی که «فیلمفارسی» اجرای کامل قانون اصلاحات ارضی را تبلیغ می‌کرد،

---

۱. در روزنامه *کیهان* مورخ ۲۷ دی‌ماه ۱۳۴۵ یک جوان دیپلمه دربارهٔ رایج شدن شلوار دم‌پا گشاد، کت‌های بلند، پیراهن‌های رنگی و مینی‌ژوپ گفته است: ما باید مانند کشورهای مترقی جهان در هر امری پیشرفت کنیم. پیروی از مدهای گوناگون لباس که امروز در غرب طرفدار پیدا کرده است باید در ایران نیز طرفدار داشته باشد.

نویسندگانی که تجربه سپاهی‌دانشی را پشت سر گذاشته بودند در داستان‌هایی پیرامون روستا به طرح این مسئله پرداختند که تحول زیربنایی صورت نگرفته است و هنوز مالکانی که در «فیلمفارسی» عنوان می‌شوند و حنای‌شان رنگی ندارد با قدرت حضور دارند.[1]

> مالک رو به حسین‌علی کرد و گفت: فرزند همیشه باید بدونی با کی سروکار داری، سپاهی‌دانشو دیدی سر یه روز عوضش کردم که چه ادعایی داشت. حسین‌علی باور نمی‌کرد که مالک این محبت را به او کرده باشد چون هر وقت دستش می‌رسید زهرش را به او می‌ریخت. دو سه دعوا شد. به تحریک مالک تمام ژاندارم‌ها او را شاهد می‌گرفتند، خطی، امضایی و بعد احضاریه، مجبور بود خانه و زندگی را ول کند و برود جیرفت دادگاه، آن‌جا موضوع را عنوان کرده بود ولی چه کسی گوشش بدهکار بود.[2]

در سال ۱۳۴۶ فیلم روشن‌فکرانه **سیاوش در تخت جمشید**، فیلمی که توسط «هاری لانگلوا»، رییس سینما تک فرانسه، یک فیلم «بسیار فوق‌العاده» معرفی شده بود، در تهران به نمایش عمومی درآمد؛ اما روشن‌فکران ایرانی در مجلات روشن‌فکری نیز این فیلم روشنفکرانه را تحویل نگرفتند.

> **سیاوش در تخت جمشید** (گذشته از این البته نمونه کامل و کمیابی از فیلم‌هایی است که مطلقاً به نقد در می‌آید) بیش از هر چیز نمایشگر درماندگی است. درماندگی ترحم‌آمیز مثلن یک کر و لال مادرزاد که واداشته شده باشد دریافت شخصی‌اش را از آن‌چه شنیده برای دیگران بازگو کند. از نو توضیح می‌دهم تا ازین مثال شک به ادبیات‌پردازی نرود. **سیاوش در تخت جمشید** تلاش عبثی چنان رقت‌انگیز است که تنها به سخنرانی الکن می‌توان مانندش کرد. چرا که سیاوش در تخت جمشید مبین چیزی جز این نیست که کارگردان فیلم حرفی برای گفتن ندارد، سخنی نمی‌توان بگوید.[3]

در سال ۱۳۴۶ با رشد مبارزات ملت ویتنام، ویت‌کنگ‌ها در تبلیغات فیلم‌های آمریکایی نیزمردانی شجاع و از جان‌گذشته معرفی شدند: «ویت‌کنگ‌ها این سربازان رشید و از جان‌گذشته که امان از سربازان امریکایی بریده‌اند شجاعانه می‌جنگند و از مرگ هراس ندارند.» (شعار بالای تبلیغ فیلم **قتل یک انسان** محصول کمپانی مترو با شرکت گاری لاک‌وود و جیمز شکیتا به نمایش درآمده در ۳ مهرماه ۱۳۴۶).

---

۱. ارباب فیلم معجزه وقتی برای روستاییان صحبت می‌کند و روستاییان توجهی به حرفش نمی‌کنند عنوان می‌کند: «حنایش دیگر رنگی ندارد.»

۲. قسمتی از قصهٔ «گرگ» نوشتهٔ امین فقیری، چاپ انتشارات سپهر، سال ۱۳۴۷.

۳. شمیم بهار، *اندیشه و هنر*، بهمن‌ماه ۱۳۴۶.

تحقیر آداب و رسوم ایران در سال ۱۳۴۶ **الماس ۳۳** تجربه فیلم‌ساز تحصیل‌کرده دیگری نیز که نخستین کارش محسوب می‌شد با رنگ و پرده عریض و هنرپیشه خارجی (نانسی کواک) شکست خورد؛ اگرچه پرداخت بهتری از **هاشم‌خان** داشت. در پایان سال ۱۳۴۶ هم‌چنان انتقاد از «فیلمفارسی» ادامه داشت و نسل جوانی که از طریق ساختن فیلم مستند وارد سینما شده بود «فیلمفارسی» را خیانت به فرهنگ ملی می‌دانست: «سینمای فارسی متأسفانه تا به حال از نظر اجتماعی و آموزشی و تربیتی مرتکب اشتباه بلکه خیانت فاحش به فرهنگ ملی گردیده است.» (کامران شیردل ـ گفت‌وگو با سپید و سیاه ۲۳ تیرماه ۱۳۴۶).

تب فیلم مشترک، که برای یافتن بازارهای جهانی از پایان سال ۱۳۴۵ با شرکت فردین در دو فیلم مشترک با اردن هاشمی (**مردی از تهران** و **توفان پرفراز پترا**) و یک فیلم مشترک با ایتالیا (**مردانه بکش**) آغاز شده بود، در سال ۱۳۴۷ با پروژه ۵ میلیون دلاری سرمایه‌داران جدید (اخوان‌ها) به اوج خودش رسید. «ژان نگلسکو» در مهرماه ۱۳۴۷ به تهران آمد تا فیلم **قهرمانان** را با شرکت استوارت ویتمن، الکه زومر و کورت یورگنز برای اخوان‌ها بسازد. او طی مصاحبه‌ای گفت: «می‌خواهم طی این فیلم فرهنگ پرتوش و توان این مملکت را نشان بدهم و فرهنگ گذشته این سرزمین به انسان الهام می‌دهد. غنای این فرهنگ واقعاً مبهوت‌کننده است.» (مصاحبه هوشنگ حسامی با ژان نگلسکو، کیهان ۲۰ مهرماه ۱۳۴۷).

ژان نگلسکو برای نشان دادن غنای فرهنگ ایرانی چند بزهکار خارجی را وارد تهران کرد و از کنار هتل هیلتون، معرف پیشرفت ایران، به موزهٔ جواهرات سلطنتی برد تا سرقتی را نشان دهد؛ اما سرقت به اجرا در نیامد و بزهکاران خارجی در عصر انقلاب سفید خیلی راحت با قطار فرار کردند و در راه شیراز وارد دهی بی‌هویت شدند؛ دهی که اهالی آن از ترس راهزنان مخفی بودند و ژاندارمری ایران در عصر ترقی و پیشرفت قادر به قلع و قمع راهزنان نبود. بزهکاران خارجی در ده ماندند و تصمیم گرفتند به احمد، رییس ژاندارمری (آنوش)، که با دخترش شیرین در مقابل راهزنان مقاومت کرده بودند، کمک کنند. در این بین زری (الکه زومر)، زن مراد راهزن و درس خوانده در انگلیس، که توسط نظر (جیم میچم) کشته شده بود، با جان اسمیت (استوارت ویتمن) رهبر بزهکاران خارجی دوست شد تا آداب و رسوم ایران را به امریکایی‌ها معرفی کند. زن ایرانی صلیب می‌کشید و خیلی راحت ودکا می‌خورد و رقص عربی می‌کرد و حاضر بود برای نشان دادن فرهنگ ایرانی با مرد امریکایی دوست شود. او در صحنه‌ای برای نشان دادن طرز خوردن چلوکباب ایرانی به جان اسمیت می‌گفت: «شما خارجیان در یادگرفتن آداب و رسوم ما خیلی کندین، گو این که آداب و رسوم ما گاهی وقت‌ها یک خورده قاطی می‌شه، یعنی آن‌چه که منظورمونه بیان نمی‌شه و آن‌چه که بیان می‌شه منظورمون نیست. ولی شما خارجیان آن چیزی که منظورتونه همیشه به زبون میارین.»

ژان نگلسکو نه تنها غنای فرهنگ ایرانی را نشان نداد بلکه با سرمایه‌داران ایرانی و وام بانک دولت شاهنشاهی فرهنگ ملتی را تحقیر کرد؛ فیلمی که نتوانست شهرت و اعتباری برای سینمای

ایران در بازارهای جهانی به‌دست آورد. در سال ۱۳۴۷ هیچ‌کس فکر نمی‌کرد یکی از آسیستان‌های جوان ژان نگلسکو، بچهٔ محله سیدابراهیم خیابان ری در سال ۱۳۴۸ تحولی در سینمای ایران به‌وجود آورد.

اولین تلاش‌ها ۶ آذرماه ۱۳۴۷ فیلم **شوهر آهوخانم** بدون سروصدا در دو سینمای پلازا و سعدی به نمایش عمومی در آمد؛ فیلمی که بالای آگهی‌هایش در روزنامه‌ها نوشتند: «در فیلم **شوهر آهوخانم** از رقص‌های روحوضی، آوازهای کوچه باغی، کتک‌کاری و بزن‌بزن خبری نیست. اگر علاقه‌مند به دیدن این قبیل صحنه‌ها می‌باشید خواهشمند است از تماشای این فیلم خودداری کنید.» نمایش این فیلم و تأیید آن از جانب نویسندگان سینمایی باعث شد بار دیگر مسئلهٔ مخاطب «فیلم‌فارسی» مطرح شود؛ مخاطبی که جلال مقدم درباره آن اظهار نظر کرده بود: «شما به این مخاطب بگوئید ۱۰ میلیون تومان پول داریم آن را راکتور اتمی بخریم یا گوشت شیشک؟ همه می‌گویند گوشت شیشک» (گفت‌وگو با جلال مقدم، روشنفکر، دوشنبه ۷ مردادماه ۱۳۴۷).

پرویز دوایی در نقدی پیرامون **شوهر آهوخانم** ضمن تأیید فیلم در مورد مخاطب فیلم‌فارسی گفت:

> در این مورد یعنی بی‌ارزش بودن و توخالی بودن کمترین شک باقی نیست ولی نباید مرتکب این اشتباه شد که تنها این سینما را مسئول سخافت ذوق مردم دانست. و از توجه به شئون دیگری که در تکوین ذوقیات مردم ما دخالت عمده دارند غافل ماند. به علاوه فیلم و مردم در هم تأثیر متقابل دارند. یعنی این یک مقدار مردمند که سینمای خودشان را به این شکل که هست به‌وجود آورده‌اند.[1]

پرویز دوایی در نقد فیلم **بیگانه بیا** نیز که در دی‌ماه همان سال به نمایش در آمد ضمن تأیید فیلم و فیلمساز در مورد «فیلم‌فارسی» و مخاطبش نوشت:

> فیلم‌فارسی در مرور ایام بارنگ و مایه گرفتن از سلیقه و فهم عامه توسط اشخاصی که خود از میان عامه برخاسته بودند و فرهنگشان متأثر از مسایل مشترک مردم بود، به این شکلی که ملاحظه می‌کنید در آمده است. فیلم‌فارسی اگر مردم نمی‌خواستندش نمی‌ماند. چون چیزی نیست که برای بالای طاقچه گذاشتن ساخته شده باشد. فیلم‌فارسی اگر بازار و متقاضی نداشت به‌وجود نمی‌آمد و به حکم و اقتضای تقاضاست که این چنین عرضه می‌شود.[2]

---

۱. *سپید و سیاه*، شمارهٔ ۷۹۲، دوازدهم آذرماه ۱۳۴۷.
۲. *سپید و سیاه*، دی‌ماه ۱۳۴۷.

بیگانه بیا نخستین کار مسعود کیمیایی فیلمی بود با دست‌مایهٔ «فیلم‌فارسی»، اما با شکلی که به عمد تلاش شده بود غیر «فیلم‌فارسی» شد. این تلاش ریشه در تنفر طبقه متوسط از «فیلم‌فارسی» داشت. این تنفر از نوع نگارش فیلم‌نامه، فضاسازی، نحوه ارتباط آدم‌ها، چفت‌وبست قصه و ظاهر اثر مشهود بود. چون «فیلم‌فارسی» در محلات جنوب و پایین شهر می‌گذشت قصه **بیگانه بیا** در شمال شهر اتفاق می‌افتاد، با آدم‌هایی که شبیه هیچ آدمی نبودند، در خانه خالی که نه شبیه خانه‌های اشرافی واقعی بود و نه یادآور خانه‌های اشراف قلابی فیلم‌فارسی. در قصه‌ای که همه آدم‌هایش فیلسوفانه حرف می‌زدند و رابطه‌های‌شان را تحلیل می‌کردند؛ آن هم با چهارچوب داستانی شبیه **سنگام** که عشق مثلثی را طرح می‌کرد. مسعود کیمیایی در نخستین فیلمش فهمیده بود «فیلم‌فارسی‌ساز» فیلم خارجی ندیده است و او که فیلم خارجی دیده است، کتاب خوانده است، روزنامه مطالعه کرده است و آرمانی دارد، باید از همه این‌ها در فیلمش استفاده کند، و طوری استفاده کند که اثرش سینمایی باشد و منتقدان به این تصاویر اشاره کنند. بنابراین کبوتران و قفس که در «فیلم‌فارسی» به درد آواز فردین می‌خوردند، که کنار قفس و پرنده آواز بخواند، در فیلم او می‌توانست معنایی دیگری داشته باشد:

امیراحمد: من دیگه هر چه شکار بگیرم دونه می‌دم و اونارا سالروز مرگ مادر همه شونو آزاد می‌کنم. من آزادی رو خیرات مادرم می‌کنم.

امیرمحمود: وقتی آزادی رو بگیری و بخوای اون پس بدی کار مهمی نکردی.

وقتی از وقایع ماه مه (شورش جوانان فرانسوی در ماه مه ۱۹۶۸) زیاد فاصله نگرفته باشی و در کشورت خفقان وجود داشته باشد، کلمه آزادی، آزاد کردن پرنده و قفس می‌تواند معنایی دیگر به خود بگیرد. برای مسعود کیمیایی، جوانی که در ۲۵ سالگی در نزدیکی با محفل روشن‌فکران کم و بیش مفاهیم سیاسی را فهمیده بود، به کارگیری چنین مفهومی دور از ابتکار نبود. اما چهارچوب داستان **بیگانه بیا** ظرفیت نداشت تا فیلم‌ساز در تمام صحنه‌ها با نوشتن چنین دیالوگ‌هایی مفهومی را به رخ بکشد تا از «فیلم‌فارسی» فاصله بگیرد و تنفرش را نشان دهد. از چنین زاویه‌ای دیالوگ‌هایی که قرار است رابطه‌ای را طرح کنند به مجموعهٔ کلمات نامفهوم تبدیل شده‌اند و قصه‌گویی فراموش شده است.

وقتی که فرنگیس بعد از رفتن امیرمحمود به فرنگ و آبستن‌شدن از او در مهمانی اشرافی به امیراحمد می‌رسد و امیراحمد متوجه ناراحتی او می‌شود دیالوگ‌های زیر ردوبدل می‌شود:

امیراحمد: چرا این جوری شدی؟

فرنگیس: ما ارزش هیچ چی رو نداریم، آدم کثیفه، آدم بیچاره است، برای این که زیاد شده، روی زمین بیچاره خیلی شلوغ شده، همه می‌خوان هم‌دیگر رو با چوب بزنن به دیوار و پشت‌کنن، نه روحیه مهمه، نه احساس باید خُرد شد و مرد.

امیراحمد: دیوونه کیه که این قدر بی‌رحم بوده که تو مثل باروت این جور منفجر شدی؟

فرنگیس: اون منو بیچاره کرد، اون واقعاً منو بیچاره کرد.
امیراحمد: اون، برادر من، ما یک اشرافیت دروغی داریم. اون تو رو بیچاره کرد. تویی که با همه فرق داری، برای اونا کالا مهمه، همهٔ اونا بدون عزت‌نفسن، تو می‌تونی به من تکیه کنی.

ترس از «فیلم‌فارسی» شدن و تنفر از «فیلم‌فارسی» و بیان مفاهیم عمیق جهانی در شرایطی که فرزانگان جامعه احساس مسئولیت بیش‌تری می‌کردند باعث شده است این دیالوگ‌ها به این شکل نوشته شود و طرح موضوع ساده‌ای بین دو نفر گنگ و نامفهوم جلوه کند. کیمیایی خیلی زود فهمید که دنباله‌روی از سینمای «یک مرد و یک زن» و ادای فرنگی بازی سینمای او نیست. او نصیحت دوست عزیزش «دوایی» را گوش کرد و برای ساخت دومین فیلمش سراغ داستان و آدم‌هایی رفت که می‌شناخت. او نقد دوایی درباره **بیگانه بیا** را درست خواند و فهمید وقتی او می‌گوید فیلم‌سازانی که در جبهه‌ای بین تنظیم‌کنندگان نمایش کاباره و فیلم‌سازان متعالی قرار داشته باشند موفقند، تنفر او از فیلم‌فارسی و ترس از فیلم‌فارسی شدن بی‌هوده است و فهمید می‌تواند لمپن قضاوقدری فیلم‌فارسی را در شرایط جدید با تفکر جدید به حرکت در آورد.

«قیصر» آغاز یک دهه در آغاز دههٔ ۷۰ میلادی لمپن فیلم‌فارسی نمی‌توانست به قضاوقدر متکی باشد. او باید پاشنه‌هایش را ور می‌کشید و بدون مراجعه به قانون حقش را می‌گرفت؛ زیرا زمان و شرایط قهرمان دیگری طلب می‌کرد. کیمیایی خیلی خوب فهمید که هنوز مخاطب «فیلم‌فارسی» با شبه‌مدرنیسم کنار نیامده است و با رشد جنبش مذهبی حتی موضع خصمانه‌تری گرفته است. بنابراین در زمانی که از جانب دولت تبلیغ می‌شد «نه چادر، نه مینی‌ژوب» او اعظم (پوری بنایی) را با چادر کنار قیصر (بهروز وثوقی) در خیابان‌ها راه انداخت و از غیرت‌ها و ناموس‌پرستی‌ها حرف زد.

فیلم **قیصر** از صبح چهارشنبه ۱۰ دی ما ۱۳۴۸، برابر با اول ژانویه ۱۹۷۰ میلادی، در سینماهای تهران به نمایش عمومی در آمد. شب اول نمایش فیلم مصادف شد با جشن کریسمس (تجمع ایرانیان غرب‌زده در کاباره‌های تهران)؛[1] شبی که تلویزیون دولتی در برنامه ویژه جشن کریسمس آواز ستاره تلویزیونی بی‌بی‌سی (کلدیس مک لاود) را پخش کرد. **قیصر** در چنین شرایطی «از مرگ دورانی حرف زد که ارزش‌هایش آخرین رشته‌ای بود که جامعه را به زندگی خاص و ناب ایرانی می‌پیوست».

قیصر در پایان دهه‌ای پرحادثه به نمایش عمومی در آمد؛ دهه‌ای که با زندانی شدن احمد بن بلا در ۱۹ ژوئن ۱۹۶۰، آغاز جنگ ویتنام در ۱۹۶۱، برکناری خروشچف در ۱۵ اکتبر ۱۹۶۴،

---

۱. به گفتهٔ مدیران کاباره‌های تهران بالغ بر ۸۰ درصد افرادی که برای شب کریسمس در بارهای مختلف میز رزرو کرده بودند غیرمسیحی بودند و بلیت کاباره‌های تهران بازار سیاه پیدا کرده بود. (*کیهان*، ۱۰ دی‌ماه ۱۳۴۸).

کشتن مالکوم ایکس در ۲۱ فوریه ۱۹۶۵، برکناری سوکارنو در ۱۲ مارس ۱۹۶۷، شورش جوانان فرانسه در ماه مه ۱۹۶۸، قتل مارتین لوترکینگ در ۲۱ آوریل ۱۹۶۸، برکناری دوبچک در ۱۷ آوریل ۱۹۶۹، استعفای دوگل در ۲۷ آوریل ۱۹۶۹ در آن اتفاق افتاده بود؛ دهه‌ای که در پایانش هالیوود هم با همهٔ قدرت و عظمتش سقوط کرد. قیصر زمانی به نمایش عمومی در آمد که جلال آل‌احمد درگذشته بود.

موج، مرجان، خارا (۱۳۴۸ تا ۱۳۵۷)

جواد طوسی

نگاه جامعه‌شناختی به موقعیت سینمای ایران در اواخر نیمهٔ دوم دههٔ ۴۰ و طول دههٔ ۵۰ تا سال ۱۳۵۷ می‌تواند نقاط کور و تاریک و روشن این دورهٔ مهم و حساس را عیان سازد. علت چیست که جرقه‌های کوتاه و گذرایی چون **جنوب شهر** (۱۳۳۷) و **شب قوزی** (۱۳۴۳) هر دو ساختهٔ فرخ غفاری، **خشت و آیینه** (۱۳۴۴) ساختهٔ ابراهیم گلستان، **سیاوش در تخت جمشید** (۱۳۴۶) ساختهٔ فریدون رهنما و **شوهر آهوخانم** (۱۳۴۷) ساختهٔ داود ملاپور نمی‌توانند در بازار داغ سینمای متفنن و رؤیاپرداز آن دوره جریان‌ساز شوند؟ آیا سلایق و خورند روز جامعه به این‌گونه آثار جدی و متفاوت بها نمی‌داد؟ بدیهی است سیاست‌گزاران وقت و اهرم‌های کنترل‌کننده ترجیح می‌دادند که سینما برای مخاطبان انبوه جامعهٔ بعد از کودتای ۲۸ مرداد، در حد وسیلهٔ ارتباطی بی‌دردسر و سرگرم‌کننده‌ای باشد. بازتاب عینی این اهدافِ مشعشعانه را در خیل گسترده‌ای از ملودرام‌های سطحیِ اخلاق‌گرا، فیلم‌های جنایی، کمدی‌های سبک با مایه‌های اخلاقی و سوژه‌های تاریخی همراه با سازوآواز در طول دههٔ سی و چهل می‌بینیم. از طرفی آثاری که در ابتدا به آن‌ها اشاره شد قابلیت تأثیرگذاری گسترده و جریان‌ساز شدن را نداشتند. سازندگان **سیاوش در تخت جمشید** و **خشت و آیینه** با روایت‌پردازی شخصی و روشن‌فکرانه‌شان سازی جدا از سلایق تماشاگر و جریان غالب بر فیلم‌سازی حرفه‌ای آن دوره می‌زدند. فریدون رهنما (فارغ از دنیای معاصر) دل‌بستگی خود را نسبت به تاریخ و ادبیات و هویت ایرانی‌اش، در قالب و سبکی کاملاً خاص، به تصویر می‌کشد. عده‌ای از منتقدان **سیاوش در تخت جمشید** را بیگانه با زبان سینما می‌دانند و متقابلاً عده‌ای دیگر سعی می‌کنند نوعی بیان شاعرانه و تفاوت را در این نگاه غریب جست‌وجو کنند؛ اما سمت‌گیری‌ها در مورد **خشت و آیینه** به گونه‌ای دیگر بود. حضور مؤثر و مسلط دوربین در کلّیت فیلم و تلاش گستردهٔ گلستان در استفادهٔ مطلوب از اصول و قواعد سینمایی انکارشدنی نیست؛ اما زبان پر تکلّف آدم‌ها و اصرار فیلم‌ساز در خاص نمایاندن آن‌ها (با وجود ابعاد و نشانه‌های ظاهری فردی و اجتماعی‌شان) با استفاده از زبان و لحنی دوگانه و تأویل‌گر باعث مهجور ماندن **خشت و آیینه** شد. شاید بتوان اِشکال مهم این آثار را در منتزع بودن کامل‌شان از قالب و الگوهای فیلم‌سازی دورهٔ تاریخی‌شان

دانست؛ در صورتی که هر حرکت تأثیرگذاری در آن هنگامهٔ آسان‌پسندی نیاز به استفادهٔ حساب شده و منطقی از همان عوامل رایج بر ضد خودشان داشت.

دوربین فرخ غفاری در **جنوب شهر** و **شب قوزی** به میان اقشار عادی جامعه و پاتوق‌ها و محل‌های رفت‌وآمدشان می‌آید، ولی نگاه و حس جاری در این فیلم‌ها فاقد رفتارشناسیِ دقیق فردی و اجتماعی است. غفاری در **جنوب شهر** خودش را محدود به انتقال حسی ناتورالیستی کرده و در **شب قوزی** طنز تلخ روشن‌فکرانه‌اش را به آدم‌های عادی جامعه تحمیل می‌کند. در این میان واقع‌نگری **شوهر آهوخانم** بیش‌تر به چشم می‌آید؛ اما اتکای بیش از حدّ فیلم به داستان علی‌محمد افغانی و ناتوانی داود ملاپور در ارایهٔ یک برگردان سینمایی مناسب و بی‌نقص از کتاب و نیز محدودیت ناگزیر حوزهٔ دید نویسنده و کارگردان به لحاظ دست‌مایهٔ اصلی‌اش و عدم امکان مانور در اقشار و حوزه‌های دیگر اجتماع همگی موجب شد تا **شوهر آهوخانم** از حد یک جرقه فراتر نرود.

سرانجام در شرایطی که سینمای ایران در الگوبرداری از فیلم **گنج قارون** (سیامک یاسمی، **۱۳۴۴**) به مرحلهٔ اشباع رسیده بود و تماشاگر عادی آمادگی پذیرش فکر و نگاه نو و متفاوتی را داشت، زمینهٔ تحول با فیلم **قیصر** ساختهٔ مسعود کیمیایی در سال **۱۳۴۸** ایجاد می‌شود؛ اما جریان روشن‌فکری روز، در کنار و هم‌عرضِ این واقعیت اجتناب‌ناپذیر، از دو فیلم **گاو** ساختهٔ داریوش مهرجویی و **آرامش در حضور دیگران** ساختهٔ ناصر تقوایی به‌عنوان پیشگامان واقعی جریان موج نو در سینمای ایران یاد می‌کند. البته چندان جای تعجب نیست که تولید و ساخت نزدیک به هم این سه فیلم، در شرایطی که منتقد و بینندهٔ جدی به قدر کافی نسبت به سینمای ایران بدبین و مأیوس شده بود، چنین پیامد و بازتابی داشته باشد. در یک داوری منصفانه هر کدام از این فیلم‌ها واجد ارزش‌های مستقل و درخور اعتنا هستند؛ اما اگر بخواهیم روند تکوینی تحول در حیطهٔ سینمای حرفه‌ای و پرمخاطب را جست‌وجو کنیم، قاعدتاً، فیلم **قیصر** الگویی مناسب‌تر نسبت به دو فیلم دیگر به‌شمار می‌آید. دیدگاه اجتماعی و نگاه معترضانهٔ کیمیایی در این فیلم و وفاداری به سینمای کلاسیکِ قصه‌پرداز و قهرمان‌پردازی منطقی‌اش و فضای پرحس و حال و صمیمانهٔ فیلم برای هر دو طیف تماشاگر «متفنن» و «نکته‌بین و خوش فکر» آن دوره می‌توانست جذاب و دیدنی باشد. کیمیایی به پشتوانهٔ پایگاه اجتماعی و خصایل طبقاتی‌اش و شناخت درست آدم‌هایش موفق می‌شود اثری خلق کند که ریشه در سنت و ارزش‌های پاک و اصیل دارد و هوّیت بومی و ایرانی‌اش در کم‌تر فیلمی دیده شده بود. از یک‌سو تماشاگرِ روشن‌فکر و مخالف با شرایط اجتماعی و سیاسی دورهٔ خود از دیدن جوانی پرخاش‌گر و ناسازگار، که نظم دروغین اجتماعی را به ریشخند می‌گیرد و قانون و عدالت را به شیوهٔ خودش اجرا می‌کند، خوشش می‌آید، و از سوی دیگر تماشاچیِ عادی نیز برای بار اول می‌بیند که به دنیا و حریم شخصی آدم‌هایی دست یافتنی راه می‌یابد و دغدغه و کش‌مکش‌ها و دل‌تنگی‌های آن‌ها را حس و باور می‌کند و نهایتاً مرگ دل‌خواه و خود خواستهٔ قهرمانش را می‌بیند. به همهٔ این ویژگی‌ها اضافه کنیم شیوهٔ ارایه بازی

متفاوت از بازیگرانی که تماشاگر نسبت به آن‌ها شناخت قبلی دارد، و هم‌چنین پیوستگی قالب و فُرم و محتوی، و ایجاد حسّ تعلیق در بیننده با تمهیدی منطبق با فرهنگ عامیانه (پاشنه وَرکشیدن) و فضاسازی مناسب و چشم‌گیر با استفادهٔ درست از «لوکیشن» و ... مفهوم تازه بخشیدن به موسیقی متن. نظر اسماعیل نوری‌علا، شاعر و منتقد، دربارهٔ شکل‌گیری موج نو و نقش فیلم **قیصر** می‌تواند از جهاتی قابل توجه باشد:

> به نظر من جبههٔ سوم، همان سینمای واقعی است. جبههٔ اول، یعنی سینمای صرفاً بازاری و جبههٔ دوم، یعنی سینمای حاشیه‌ای و آوانگارد که سینمای واقعی نیستند... به نظر من سینمای واقعی، سینمایی است که هم آن عده‌ای که ما به‌عنوان صاحب‌نظر و روشنفکر می‌شناسیم، آن را بپسندند و قبول کنند که این سینما به‌عنوان یک مدیوم هنری و ایجاد رابطه با انسان موفق است و نیز در نظر داشته باشد که این سینما، سینمایی است که در بازار عرضه و تقاضا مطرح شده، و هم آن دسته از تماشاچیان عادی سینما (یعنی همان کسانی که به خوب بودن یا بد بودن فیلم رأی می‌دهند) را راضی کند. این سینما مورد نظر من است که البته هنری هم هست؛ سینمایی است که بازار به آن محتاج است و در عین حال مبتذل هم نیست... هنوز خیلی زود است که ما در ایران سینمای آوانگارد داشته باشیم. هنوز خیلی زود است که فیلم **خشت و آیینه** ـ بدون اینکه بر سر خوبی یا بدی آن بحثی کنیم ـ در اینجا به نمایش درآید. **خشت و آیینه** فضایی که ما می‌خواهیم ندارد و همچنان یک فیلم حاشیه‌ای است... هنر وقتی به صورت ناب خود مطرح شد، متعلق به خواص است. ولی سینما... هنوز به آن مرحلهٔ تکامل نرسیده که بتواند به صورت هنری مختص به خواص به زندگی خود ادامه دهد. در حالی که شعر به لحاظ تاریخ وسیعی که در تمام فرهنگها دارد، این خاصیت را که به سوی ناب بودن برود داراست. بنابراین از مردم دورتر می‌افتد. سینما برخلاف شعر باید با مردم روبرو شود... سینما هنری است که مرتب از مردم نظر می‌خواهد. مسأله مهم این است که این هنرمند تشخیص دهد که مردم چه می‌خواهند، چون مردم به هیچ وجه صدایی همگن ندارند که بگویند ما این طور فیلم می‌خواهیم. احتیاج به یک مقدار ذکاوت، هوش و جامعه‌شناسی دارد که معلوم شود مردم به چه چیز تمایل دارند، چرا که مردم وسیله‌ای برای بیان منویات خودشان ندارند... سوژهٔ **قیصر** چندان بدعتی ندارد، مسئلهٔ مهم پرداخت کارگردان است. ما احتیاج به کارگردانهایی داریم که مثل کیمیایی موقعیت را درک کنند. و الا سوژه چندان مهم نیست. بالاخره تقلید از سوژهٔ **قیصر** هم در جایی مردم را زده می‌کند... اکثریت کسانی که فیلم **قیصر** را دیدند فرق این فیلم و سایر فیلم‌های فارسی را درک نکردند، چرا که مسئله مورد نظر آنها سوژه بود. پس یک آدم هشیار کسی است که یک سوژهٔ مورد توجه را به دست بگیرد و بعد از خودش مایه بگذارد. گلستان هم اگر به جای **خشت و آیینه**، یک سوژهٔ موردپسندتر انتخاب می‌کرد با آن شکست روبرو نمی‌شد. البته او کار خلاقه‌ای کرده و اگر خیلی

شخصی قضاوت کنیم، فیلم **خشت و آیینه** خیلی بهتر از **قیصر** بود و نیز شروع سینمای واقعی ایران با آن فیلم بود. من گلستان را آدمی می‌دانم که دست به یک ریسک شرافتمندانه زده ولی در کنار این ریسک یک بی‌اعتنایی وجود داشته، یک مقدار مردم‌گریزی ناشی از بی‌نیازی که عده‌ای آن را پای کف‌نفس می‌گذارند. ولی من آن را پای بی‌اعتنایی و عدم تشخیص آن جنبهٔ دیگر فیلم، یعنی اقبال مردم می‌دانم. سینماساز فعلی باید متوجه باشد سوژه‌ای را که انتخاب می‌کند، حتماً مورد نظر مردم باشد و بعد پیام و ایدهٔ خود را پیاده کند.[1]

در شرایطی که مسعود کیمیایی با همان ابزار و ملزومات و عوامل «فیلمفارسی» به مقابله با آن برخاسته بود، داریوش مهرجویی در **گاو** و ناصر تقوایی در **آرامش در حضور دیگران** از مسیری کاملاً جدا از سینمای غالب و کلیشه شدهٔ روز حرکت می‌کنند. هردوی آن‌ها از ادبیات و نوشته‌های غلام‌حسین ساعدی وام می‌گیرند و هر دو از بازیگران تئاتر و رادیو و افرادی استفاده می‌کنند، که برای تماشاچی حرفه‌ای سینما آشنا نیستند. عده‌ای این اصرار بر خاص بودنِ مخاطب و کنار نیامدن با شرایط و سلایق روز را به‌عنوان ارزش‌های فیلم **گاو** و **آرامش در حضور دیگران** ارزیابی می‌کنند. البته به‌طور مستقل و بدون ارزیابی این دو فیلم در چارچوب بدنهٔ حرفه‌ای سینمای ایران با آثاری درخشان و به‌یادماندنی روبه‌رو هستیم. با آن‌که مهرجویی و تقوایی نتوانسته‌اند مانع از حضور مسلط ساعدی در آثار خود باشند، سعی کرده‌اند روان‌کاوی فردی و اجتماعی خود را با زبان تصویر و میزانسن‌های بکر و هوشمندانه توضیح دهند. فصل مشترک این سه فیلم سمت‌گیری اجتماعی سازندگان‌شان و نگاه کنایه‌آمیز آن‌ها به جامعهٔ پیرامون‌شان است. در واقع می‌توان گفت که همراه با شکل‌گیری حرکت و مبارزهٔ پنهان سیاسی در نیمهٔ دوم دههٔ چهل سینمای ایران نیز از مسیر انفعالی خود فاصله می‌گیرد و عملاً با این سه فیلم وارد حوزهٔ اجتماع و سیاست می‌شود.

مهرجویی با ارایهٔ تصویری نمادین از یک روستای فقیر و عقب‌مانده و وابسته هم دیدگاه سیاسی‌اش را در کلیت فیلمش تعمیم می‌دهد و هم به یک‌سری مفاهیم فلسفی مورد نظرش نزدیک می‌شود. اما تقوایی به شکل بی‌واسطه‌تری وارد متن جامعه می‌شود و زوال و انحطاط و جنون را در کانون زندگی یک سرهنگ بازنشسته امنیتی بررسی می‌کند و شاید اگر تقوایی با بداقبالی مواجه نمی‌شد و فیلمش در محاقِ توقیفِ سه ساله در نمی‌آمد وضعیت مشخص‌تر و تثبیت شده‌تری در مراحل بسته شدن نطفهٔ موج نو پیدا می‌کرد. خود او در این باره می‌گوید:

خُب، توقیف شدن فیلم صدماتی به من وارد آورد. البته فیلم در جشن هنر شیراز به نمایش درآمد. آن هم به دیل کوشش فرخ غفاری. او خیلی تلاش کرد که راهی برای نجات آن

۱. فیلم و هنر، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۳۴ (مسلسل ۲۷۸)، ۱۳ فروردین‌ماه ۱۳۴۸.

پیدا کند، و یکی از سیاستمدارانی که در امور فرهنگی هم دخالت می‌کرد، فریدون هویدا بود که برای مدتی به ایران آمده بود و به‌عنوان کفیل وزارت خارجه در کابینهٔ برادرش ـ امیرعباس هویدا ـ کار می‌کرد. غفاری و قطبی روزی از او دعوت کردند به تلویزیون بیاید. درست در سال دوم توقیف فیلم، جلسه‌ای ترتیب دادند و فریدون هویدا فیلم را دید و خیلی خوشش آمد. مدتی در مقابل ساختمان قدیمی تلویزیون با هم قدم زدیم و او دربارهٔ فیلم حرف زد تا اینکه شب شد. این جلسه باعث شد او یک میهمانی به افتخار ما در منزلش ترتیب بدهد. من، همسرم، گلستان، غفاری و جلال مقدم به این میهمانی رفتیم... شب عجیبی بود. چون همان شب باعث شد که این فیلم سه سال دیگر در محاق بماند. علت این دعوت هم که در واقع طرح و نقشهٔ غفاری بود، این بود که از طریق آشنایی و نفوذ فریدون هویدا بر پهلبد (وزیر وقت فرهنگ و هنر) یک جوری اجازهٔ فیلم گرفته شود. می‌دانید که هویدا، رمانی نوشته است به‌نام قرنطینه که ماجرایش مربوط به فلسطینی‌هاست. آن شب بر سر قضیهٔ فلسطین بحث کردیم. چون همان زمان فلسطینی‌ها یک هواپیما را ربوده بودند. رمان قرنطینه مربوط به دورانی است که او و برادرش عباس در لبنان دانشجو بودند و ماجرای فلسطینی‌ها را خیلی خوب بررسی کرده بود، ولی آن شب در مقام کفیل وزارت خارجه شروع کرد به فحاشی نسبت به مردم فلسطین و گفت اینها وحشی هستند و چه و چه و می‌خواهند دویست مسافر بیچاره را قتل عام کنند. من گفتم که به‌عنوان یک دیپلمات از شما تعجب نمی‌کنم، اما به‌عنوان یک نویسنده چطور شما کتابی نوشته‌اید که نظر خودتان نیست. شما که چنین تصوری نسبت به این ملت دارید، چطور دربارهٔ آنها رمان نوشته‌اید؟ خیلی بهش برخورد، تا حدی که تلفن کرد به سازمان امنیت که بیایند مرا ببرند. گلستان و غفاری هرچه وساطت کردند، کارگر نیفتاد و گفت من را ببین که می‌خواهم فردا بروم از فیلم چه آدم ابلهی در فرهنگ و هنر دفاع کنم. گفتم شما آدم بی‌خودی هستی، اگر از فیلمی که خوشتان نیامده، دفاع کنی. به هر حال به ضرب تلاش گلستان از تحویل دادن من منصرف شد و پاسبان در خانه‌اش که آمده بود به من دستبند بزند را بیرون کرد. همین باعث شد که فیلم سه سال دیگر بخوابد.[1]

برای جامعه‌نگری مسعود کیمیایی در قیصر می‌باید ابعاد دیگری قایل شد. او اعتراضش را با تحمیل انسان آنارشیست و کنش‌مندش به متن جامعه بروز می‌دهد. شیوهٔ دادخواهی کیمیایی و نگاه دردمندانه و حسرت‌خوارانهٔ او به آسیب‌پذیری اصول و ارزش‌های سنتی در جامعه‌ای تغییر یافته به‌گونه‌ای است که ما ابعاد فاجعه را فراتر از یک هتک حیثیت فردی در کانون خانواده می‌بینیم. جایگاه مجریان قانون در این نگاه وسیع اجتماعی همواره بعد از وقوع فاجعه است. حتی

۱. ... به روایت *ناصر تقوایی*، گفت‌وگوی احمد طالبی‌نژاد با ناصر تقوایی، ۱۳۷۵، ص ۴۴ و ۴۵.

کیمیایی حضور نهایی پلیس را در محل اختفاء قیصر با فاصلهٔ دور از آن واگن از کار افتاده و به صورت فیکس شدن تصویر نشان می‌دهد. در این حضور جمعی هیچ اقتداری دیده نمی‌شود. ولی متقابلاً ایستادگی و غرور را در نگاه قیصر از پشت پنجرهٔ واگن قطار می‌بینیم؛ گویی او در این لحظاتی که به آرامش رسیده به مرگ می‌خندد.

اتفاقاً کیمیایی اولین کسی است که از موج «قیصریسم»، که خود ناخواسته به راه انداخته بود، فاصله می‌گیرد. او در سال ۱۳۴۹ **رضا موتوری** را می‌سازد. اگر کیمیایی آدم حساب‌گر و زمانه‌شناسی بود سعی می‌کرد بعد از اقبال عمومی **قیصر** در همان مسیر گام بردارد؛ اما او ترجیح می‌دهد که در تجربهٔ بعدی‌اش از سینما وام بگیرد و موقعیت و جایگاه انسان تک‌افتاده‌اش را در یک جایگزینی طبقاتی نشان دهد. در این جا ما به شکل عریان‌تری، درگذر از بستر سنّت، به دنیای دیگرگون شده و ناشناختهٔ معاصر می‌رسیم. انسان برگزیدهٔ کیمیایی در این رفت‌وبرگشت ناگزیر تاریخی و اجتماعی تمام نقاط ضعف و قوت خود را بروز می‌دهد. رضای فیلم‌بَر در این دورهٔ پُرشتاب فقط فرصت می‌یابد که در برابر همان پردهٔ سفیدی که خوراکش را تهیه می‌کند، زانو بزند و آخرین بازیگر این نمایش دروغین باشد و پنجهٔ خونینش را بر پردهٔ غبارگرفته به یادگار بگذارد. **رضا موتوری** با همهٔ ارزش‌های سینمایی‌اش مهجور می‌ماند و در برابر فیلم **مردی از جنوب شهر**، که به‌طور هم‌زمان نمایش داده می‌شد، کم می‌آورد.

در همین سال داریوش مهرجویی، فارغ از استقبال منتقدان و روشن‌فکران از فیلم قبلی‌اش در این جا و جشنوارهٔ ونیز با نمایش‌نامه‌ای از علی نصیریان کنار می‌آید و **آقای هالو** را می‌سازد. او در این فیلم به‌خلاف فیلم **گاو** از زبانی ساده و بی‌تکلف، برای بیان دیدگاه اجتماعی‌اش، استفاده می‌کند. این سادگی در شکل و قالب و فُرم و اجرا و قاب‌بندی نماها و بازی گرفتن از بازیگران نیز دیده می‌شود. **آقای هالو**، سفری است برای آزمون و خطا. انسان ناآزموده و آسیب‌پذیر مهرجویی، در راه‌یابی به جامعه‌ای ناشناخته، یارای تطبیق خود را با شرایط حاکم بر این محیط ندارد و فرو می‌ریزد و، ظاهراً، به تعقل و آگاهی می‌رسد.

این افول عمومی در مورد سومین فیلم کیمیایی و مهرجویی نشان می‌دهد که آن‌ها پس از برداشتن اولین گام‌های مثبت در جهت شکل‌گیری «موج نو» حرکت طبیعی خود را در این مسیر ادامه می‌دهند و با دیگر فیلم‌سازان جوانی که به این جریان پیوسته‌اند همراه می‌شوند. اوج و فرود و استقبال و مهجور ماندن بازتاب طبیعی این حرکت متعالی و خودجوش است.

اولین فیلم‌سازانی که در مسیر این حرکت قرار گرفتند جلال مقدم و علی حاتمی بودند. علی حاتمی به پشتوانهٔ فعالیت‌هایش در زمینهٔ نمایش‌نامه‌نویسی و کار با اشعار فولکلوریک **حسن کچل** و **بابا شمل** را در سال‌های ۱۳۴۹ و ۱۳۵۰ می‌سازد که به‌عنوان اولین نمونه‌های شاخص موزیکال در سینمای ایران به شمار می‌آیند. تلاش حاتمی در جهت تصویرسازی و ارایهٔ بیانی متفاوت با استفاده از قصه‌های عامیانه و زبانی ریتمیک در **حسن کچل** با موفقیت نسبی توأم است. او در **بابا شمل** به تکرار می‌افتد و عدم فروش فیلم باعث می‌شود که به همین دو تجربه اکتفا کند. حاتمی

موفقیت اصلی خودش را با فیلم **طوقی** به دست می‌آورد. حاتمی در بحبوحهٔ تقلید و الگوبرداری از فیلم **قیصر** و به‌رغم استفاده از تعدادی از بازیگران و عوامل فیلم **قیصر** (بهروز وثوقی، ناصر ملک‌مطیعی، جلال، سرکوب، بهمن مفید، شهرزاد، مازیار پرتو و اسفندیار منفردزاده) یک دنیای عاشقانه را به تصویر می‌کشد. او با استفاده از قصه‌ای جذاب و با همان کلام دل‌نشین و موزون و آهنگین علایق و دل‌بستگی‌هایش را به سنت و فرهنگ ایرانی بار دیگر نشان می‌دهد. یکی از مهم‌ترین نقاط قوت **طوقی** فضاسازیِ چشم‌گیر فیلم و استفادهٔ خلاقانه از فضای سنتی شهر کاشان است. حاتمی از معماری قدیمی و زیبای شهر کاشان بهترین استفاده را برای به تصویر کشیدن اجزاءِ فیلم نامه‌اش و ایجاد موقعیت مناسب برای آدم‌هایش می‌برد. شکل اساسی **طوقی**، که می‌تواند قابل تعمیم به بخش قابل توجهی از آثار حاتمی باشد، پراکندگی موضوع‌ها و آدم‌ها و عدم پیوند منطقی میان آن‌ها است. او برای جبران این نقیصه، اغلب، به کلام پناه می‌برد و در ایجاد زمینه‌های تصویری موفق نیست.

جلال مقدم با فیلم اولش **سه دیوانه** نشان داد که فیلم‌سازی خلاق و باذوق است. او همواره در آثارش اصرار داشته که با ابزار و عناصر کلیشه شده به بیانی ضدکلیشه‌ای دست یابد. شاید تمایل فردی او به ایجاد پلی میان سینمای حرفه‌ای و تجاری و هنرمندانه با سمت و سوی موج نو و افق دید فیلم‌سازان وابسته به این جریان هم‌خوانی کامل نداشته باشد. اگر در فیلم‌های مقدم دقیق شویم در می‌یابیم که قابلیت‌های حرفه‌ای و خلاقیت‌های تصویری در آن‌ها به حدی است که بتوان با اطمینان خاطر مقدم را در ردیف فیلم‌سازان «موج نو» سینمای ایران قرار داد. او حتی زمانی که در فیلم **پنجره** به داستان تئودور درایزر متوسل می‌شود باز دنیای خاص خودش را شکل می‌دهد؛ دنیایی با رنگ و بو و فرهنگ بومی که جوان آس‌وپاس شهرستانی (سهراب / بهروز وثوقی)، دختر و پسر مرفه‌اش (گوگوش و فرخ ساجدی)، زن تنها و از دست رفته‌اش (ترانه / نوری کسرایی) و مسافرخانه‌چی‌اش (اصغر / حسن رضیانی) را می‌توان حس و باور کرد. در یک نگاه و قضاوت واقع‌بینانه فیلم **فرار از تله**، به تنهایی، برای اعتبار جلال مقدم می‌تواند کافی باشد؛ فیلمی کاملاً هم‌داستان با مؤلفه‌های «موج نو»، که با ذات و جوهرهٔ سینما قرین است. مقدم در این فیلم بهترین استفاده را از فضا و محیط جنوب کشور در ایجاد حسّ تعلیق در بیننده و بیان و توضیح تنهایی و بی‌پناهی و سرگشتگی آدم‌هایش می‌برد.

دو فیلم بعدی جلال مقدم (**راز درخت سنجد**، ۱۳۵۰ و **صمد و فولادزره دیو**، ۱۳۵۱) از حیث مضمون و شیوه‌های بیانی آثار کم‌وبیش متفاوتی در حیطهٔ کمدی و طنز و هجو هستند و هم‌چون فیلم **سه دیوانه** (به‌ویژه **صمد و فولادزره دیو**) از فکر و ایده‌های بکر و خلاقانه‌ای برخوردارند؛ اگرچه این فیلم‌ها اعتباری برای مقدم کسب نکردند. توقف فعالیت فیلم‌سازی مقدم در سال‌های بعد نشان می‌دهد که شیوهٔ فیلم‌سازی او و نوع نگاه رها و بی‌قیدوبند و انعطاف‌ناپذیرش نمی‌تواند در برانگیختن «شعور مشترک» موفق باشد. قدری عجیب به نظر می‌رسد که این موقعیت نامساعد گریبان‌گیر کسی می‌شود که چنین نظری در مورد «سینما و

فیلم‌سازی و مخاطب» داشته است:

... سینما با آشپزی رابطه‌اش خیلی نزدیک است؛ زیرا اجزا را باید با مهارت انتخاب کرد و گذاشت جلوی مصرف‌کننده. به من ایراد می‌گیرند که صحنه‌های تجاری توی فیلم‌هایت زیاد است. این‌ها در حقیقت صحنهٔ تجارتی نیستند، بلکه آوانس‌هایی است که من به تماشاگر می‌دهم تا بیاید به حرف‌های من گوش بدهد... من وقتی می‌خواهم یک فیلم بسازم، باید روابطم با آدم‌های قصه روشن شود. اگر این‌ها در ذهنم روشن نشود، اصلاً پشت دوربین نمی‌روم. فیلم‌های من برای این برچسب رئالیزم خورده‌اند، چون ادای روشن‌فکرانه ندارند. من ممکن است روشن‌فکر باشم که هستم، ولی قِر روشن‌فکرانه برای تماشاگر نمی‌آیم. خیلی از فیلم‌های فارسی که ساخته شده‌اند، اصلاً نه توی سینمای تجاری جا دارند، نه توی سینمای دوراندیش و خیراندیش. انگار همین طوری ساخته شده‌اند تا تماشاچی را آزار بدهند... هر فیلمی که من ساخته‌ام، یک جوری با فیلم‌های دیگرم فرق داشته است. می‌گویند فیلم‌های **پنجره** و **فرار از تله** تلخ‌اند، ولی آن‌ها دو مقولهٔ جدا از هم هستند. من دوست ندارم خودم را تکرار کنم؛ مثلاً دیگر حوصله ندارم بیایم فیلم **فرار از تله** را دوباره بسازم. اصلاً من آن دنیا را دیگر قبول ندارم و نمی‌خواهم به آن دنیا برگردم. یک چیزی در ذهن من بوده و پاک شده، رفته پی کارش...[1]

نمی‌توان گفت که حاصل ادامهٔ حیات نه چندان طبیعی جریان موج نو به موازاتِ تولید انبوه فیلم‌های تجاری و گیشه‌پسند ساختن تعدادی فیلم متفاوت و گاه درخشان و غافل‌گیرکننده بود که اغلب‌شان فروش تجاری مطلوبی نداشتند و سازندگان‌شان برای ادامهٔ فعالیت با مشکل مواجه شدند. فیلم‌سازان زیادی را می‌توان نام برد که در چنین فضای نامتعادلی دوام نیاوردند و حضور فرهنگی و هنری بعضی از آن‌ها منحصر به ساختن یک فیلم بوده است و بعد هم کاملاً منزوی شده یا جلای وطن کرده یا در سینمای بازاری حل شده‌اند. نمونه‌هایش سهراب شهیدثالث با **یک اتفاق ساده** و **طبیعت بی‌جان**، آربی آوانسیان با **چشمه**، زکریا هاشمی با **سه قاپ**، **زن باکره و طوطی**، کامران شیردل با **صبح روز چهارم**، هژیر داریوش با **بی‌تا**، مسعود ظلی با **مظفر**، حسین رجاییان با **هشتمین روز هفته**، هوشنگ حسامی با **قیامت عشق**، نصرت کریمی با **درشکه‌چی**، هادی صابر با **مسلخ** و **این گروه محکومین**، فرخ غفاری با **زنبورک**، محمدرضا اصلانی با **شطرنج‌باد**، شهیار قنبری با **شام آخر**، خسرو یحیایی با **زنجیری**، رضا علامه‌زاده با **قدیر** و **فدایی**، خسرو پرویزی با **پل**، منوچهر انور با **شهر قصه**، عبدالله غیابی با **سه نفر روی خط** و **میراث**، رضا میرلوحی با **تپلی** و **شورش**، علی‌رضا داودنژاد با **نازنین**، کامران قدکچیان با **جمعه**، پرویز کیمیاوی با **مغول‌ها** و **باغ سنگی** و **اوکی مستر**، فریدون گله با **زیر پوست شب**، **کندو** و **مهرگیاه**

۱. از گفت‌وگوی چاپ نشدهٔ نگارنده و اصغر نعیمی با زنده‌یاد جلال مقدم.

و خسرو هریتاش با **آدمک**، **برهنه تا ظهر با سرعت**، **سرایدار** و **ملکوت**.

اگر در این مجموعهٔ ناهمگون دقیق شویم می‌بینیم که افرادی به پشتوانهٔ فیلم‌سازی کوتاه و تجربی و اتکا به تحصیلات آکادمیک سینمایی (نظیر سهراب شهیدثالث، پرویز کیمیاوی، هژیر داریوش، کامران شیردل، نصرت کریمی، خسرو هریتاش، فریدون گله و ...) یا با سابقهٔ فعالیت فیلم‌سازی و دستیاری کارگردانی در سینمای حرفه‌ای و تجاری (عبدالله غیابی، کامران قدکچیان و خسرو پرویزی) به این جریان پیوسته‌اند و با همهٔ نقاط ضعف و قوت آثارشان، عمدتاً، به کیفیت کارشان اهمیت می‌داده‌اند. در این میان فیلم‌سازی مثل سهراب شهیدثالث به هیچ شکل حاضر نبود با معیارهای سینمای رایج کنار بیاید، به همین دلیل طبیعی بود که ریتم کُند و یک‌نواخت فیلم‌های **یک اتفاق ساده** و **طبیعت بی‌جان** و فضای تیرهٔ حاکم بر آثار او برای تماشاچی متفنن جاذبه‌ای نداشته باشد. جدا از خاص بودنِ اجتناب‌ناپذیر دنیا و نگاه شهیدثالث آثار او به لحاظ دیدگاه شریف و انسانی‌اش قابل دفاع‌اند؛ گویی که دنیای تلخ و اندوه‌بار آدم‌هایش همین فضا و ریتم کُند و کسالت‌بار را می‌طلبند.

اما در همین عرصهٔ سینمای هنری «نخبه گرا» با فیلم‌سازانی مواجه‌ایم که فارغ از دغدغهٔ ارتباط گسترده با مخاطب فقط به ارضا کردن خود با به تصویر کشیدن دنیای شخصی و پرتکلّف‌شان اهمیت داده‌اند. دل‌بستگی آن‌ها به فُرم و بیان ضدقصه هیچ سنخیتی با فرهنگ عمومی حاکم بر جامعهٔ سینمایی آن دوره ندارد و صرفاً می‌تواند، در محدوده‌ای مشخص، به توضیح و تفسیر هنرمند و مخاطبِ نخبه گرا و حدود موجودیت و کاربُرد فرهنگی و اجتماعی این نوع سینما بپردازد. البته در نگاهی نقادانه باید گفت که فرضاً آربی آوانسیان در **چشمه** یا پرویز کیمیاوی در **باغ سنگی** و خسرو هریتاش در **ملکوت** و بهمن فرمان‌آرا در **شازده احتجات**، ابراهیم گلستان در **اسرار گنج دره‌جنی**، بهرام بیضایی در **غریبه و مه** در به تصویر کشیدن دنیای ذهنی و روایت غیرمتعارف خود موفق هستند؛ اما در آثار دیگری چون **شطرنج‌باد** و **مغول‌ها** و **برهنه تا ظهر با سرعت** و **سایه‌های بلند باد** می‌بینیم که خود فیلم‌ساز بیش از همه در دنیای انتزاعی و پیچیدهٔ خود محصور شده و در پرداخت بصری این دنیای ملتهب و چندوجهی به موفقیت کامل نمی‌رسد.

در نقطهٔ مقابل، فیلم‌سازان دیگری هم هستند که از دست‌مایه‌هایی ملموس‌تر و آشنایی استفاده کرده‌اند و روایت‌پردازی مستقیم‌تری داشته‌اند، ولی نتیجهٔ کارشان از جهت سینمایی و ساختاری ضعیف و الکن بوده است، که نمونه‌هایش فیلم‌های **آدمک**، **قدیر**، **فدایی**، **زن باکره**، **زنجیری**، **شام آخر** و **میراث** هستند.

به این نکتهٔ مهم توجه داشته باشیم که تولید و ساخت فیلم‌هایی که از آن‌ها یاد شد و تعدادی فیلم شاخص دیگر در شرایط متفاوتی انجام پذیرفته است. در کنار سرمایه‌گذاری بخش خصوصی برای فیلم‌های با ارزشی چون **سه قاپ**، **فرار از تله**، **داش آکل**، **خداحافظ رفیق**، **رگبار**، **پستچی**، **صادق کرده**، **صبح روز چهارم**، **تنگنا**، **خواستگار**، **مرثیه**، **نفرین**، **سوته‌دلان** و **نازنین** شاهد تولید و ساخت فیلم‌هایی مانند **چشمه**، **مغول‌ها**، **شازده احتجاب**، **سایه‌های بلند باد**، **شطرنج‌باد**

و **باغ سنگی** با سرمایه‌گذاری مستقیم یا پنهان بخش دولتی هستیم. شاید لحن روشن‌فکرانه و مایه‌های انتزاعی و زبان تمثیلی اغلب این فیلم‌ها و پرهیز از موضع‌گیریِ صریح اجتماعی در آن‌ها با اهدافی کنترل شده برای شکل‌گیری سینمایی نخبه‌گرا و جشنواره‌پسند و جدا از مردم اِعمال شده است.

از طرفی تولید وسیع فیلم‌های مبتذل و بازاری و سخیف در طول سال‌های شکل‌گیری و دوام «موج نو» و در کنارش نمایش بی‌ضابطهٔ انبوهی از فیلم‌های بی‌ارزش خارجی، به‌ویژه فیلم‌های ایتالیایی، حادثه‌ای، پلیسی، کمدی و سکسی از نوع لاندا بوزانکایی و ... باعث شد که تعداد قابل توجهی از فیلم‌های وابسته به «موج نو» سینمای ایران مهجور بمانند. فیلم‌های **صبح روز چهارم**، **سه قاپ**، **فرار از تله**، **رگبار**، **خداحافظ رفیق**، **تنگنا**، **مسلخ**، **سه نفر روی خط**، **نازنین**، **خواستگار**، **ستارخان**، **کافر**، **آرامش در حضور دیگران**، **رضا موتوری**، **داش آکل**، **نفرین**، **دایره مینا**، **جمعه** و **گزارش** قصهٔ خود را راحت و بدون پیچ و خم تعریف می‌کنند و تماشاچی عادی نیز می‌تواند به دنیای شخصی آدم‌های این آثار راه یابد و با آن‌ها ارتباط برقرار کند. پس چرا اکثر قریب به اتفاق این فیلم‌ها فروش مطلوبی نداشته‌اند؟ این‌جا است که فیلم ساده و صمیمی و بی‌ادعایی مثل **سه قاپ** با واقعیت‌گرایی بدوی و عریانش و فضاسازی غافل‌گیرکننده‌اش، در این آشفته بازار، گم می‌شود و ارزش‌های انکارناپذیرِ فیلم‌هایی نظیر **فرار از تله**، **خداحافظ رفیق**، **خواستگار** و **گزارش** مکتوم می‌ماند.

در این دور تسلسلِ ناهمگون ادامهٔ حیات و شکوفایی و پوسته انداختن جریان «موج نو» با امید و تردید و یأس همراه است. می‌توان به پیوستن خودجوشِ فیلم‌سازان جوان و باذوق و خوش‌فکری مانند امیر نادری و رضا میرلوحی و زکریا هاشمی و جدی گرفته شدن این جریان از طرف فیلم‌سازی چون شاپور قریب و فیلم‌نامه‌نویسان بی‌انگیزه‌ای مانند علی‌رضا داودنژاد و فریدون گله خشنود بود؛ اما آیا سرانجام و پایان راه همهٔ این فیلم‌سازان در طول حیات جریان موج نو امیدوارکننده بوده است؟

امیر نادری به دنبال فعالیت‌های پراکنده‌اش در زمینهٔ عکاسیِ فیلم‌هایی چون **بیگانه بیا**، **قیصر**، **رضا موتوری** و **حسن کچل** با مشکلات فراوان نخستین فیلم بلندش را می‌سازد. **خداحافظ رفیق** با وجود برخی ضعف‌هایش مانند به رخ کشیدن بیش از حد دوربین و کش‌دار بودن بعضی صحنه‌ها، که به پرسه زدن آدم‌های محوری فیلم در سطح شهر اختصاص دارد، نمایندهٔ شیفتگی نادری به «مدیوم» سینما است. فضا و لحن مستندگونهٔ فیلم، ارتباط صمیمانهٔ دوربین با آدم‌ها و نمایش هنرمندانهٔ دوستی‌های ناپایداری، که به تقابل خشونت‌باری تبدیل می‌شوند، فراتر از توقع ما، از سوی فیلم‌سازی است که نخستین فیلمش را می‌سازد. یکی از ویژگی‌های بارز و نقاط درخشان **خداحافظ رفیق** تحمیل شدن منطقی عامل حرکت بر محیط و فضای فیلم است. نادری با چیره‌دستی در پرسه زدن بی‌وقفهٔ آدم‌هایش و میزانسن دادن به آن‌ها و ترکیب‌بندی نماهایش حضور همه جانبهٔ حرکت را عینیت می‌بخشد و بیننده را در متن التهاب و فاجعه‌ای که در کمین

آدم‌ها است قرار می‌دهد. او در فیلم بعدی‌اش، **تنگنا**، این شیوهٔ فیلم‌سازی‌اش را تکامل می‌بخشد و نمونه‌ای به یادماندنی از ایجاز و بیان تصویری ارایه می‌دهد. دربه‌دری و گریز بی‌سرانجام علی خوش‌دست در کوچه‌پس‌کوچه‌های باران خورده و خرابه‌های شهر بی‌ترحم می‌تواند بازتابی از گذشته و حال خود فیلم‌ساز باشد. دنیای کودکانه و خاطرات خوش‌گذشته با واقعیت تلخ و عریانِ جاری «دیزالو» می‌شود. آدم‌های معصوم او با نگاه کودکانه‌شان یک‌دیگر را جست‌وجو و پیدا می‌کنند. انسان آسیب‌پذیر و حسی و غریزی و ناآزمودهٔ نادری در این حضور پرتهاجم جامعه جایی ندارد و فریاد در گلومانده‌اش در حجم وسیع و تُند این شهر تب‌آلود گم می‌شود. اما این گوهر کم‌یاب امیر نادری در نمایش عمومی بیش از یک هفته دوام نمی‌آورد و با فروش اندک از پردهٔ سینماها برداشته می‌شود و تنها این شانس را می‌آورد که به تاریخ بپیوندد و یکی از آثار ماندگار سینمای ایران شود.

نادری برای جبران شکست هر دو فیلمش تن به ساخت فیلم **تنگسیر** می‌دهد و با مجموعه‌ای از فرمول‌های رایج سینمای پول‌ساز (قصه‌پردازی، استفاده از بازیگران شناخته شده و کادر و عوامل حرفه‌ای، پردهٔ عریض و انتقام فردی) کنار می‌آید. با وجود این **تنگسیر** را با همهٔ نقاط قوت و ضعفش می‌توان اثری قابل قبول در برگردان تصویری یک رمان شناخته شده به شمار آورد. آخرین تصویر ذهن متلاطم و ناآرام نادری در دوره‌ای که «موج نو» مراحل افول خود را طی می‌کند، رقم می‌خورد. او **مرثیه** را با چند سال وقفه در کار بلند و محدود شدنش به ساخت فیلم‌های کوتاه (**سازدهنی** و **انتظار**) می‌سازد؛ اما فیلمش به لحاظ نگاه بی‌پرده به پلشتی‌ها و ارایهٔ تصویری سیاه از فقر و نکبت حاکم بر جامعهٔ شهری و آدم‌های حاشیه‌نشین و از دست‌رفته‌اش توقیف می‌شود، و سرانجام در سال ۱۳۵۷ در سینما کاپری (بهمن فعلی) به نمایش در می‌آید. مهم‌ترین اشکال وارده به نادری در این فیلم محدود کردن خود به عکس‌برداری از واقعیت جاری و درشت‌نمایی عوارض و نابه‌سامانی‌های اجتماعی و تعمیم نیافتن نگاه ناتورالیستی او است.

در تجربهٔ فیلم‌نامه‌نویسی رضا میرلوحی با چندکار قابل اعتنا از جمله فیلم‌نامهٔ **رقاصه** و **کاکو** (هر دو ساخته شاپور قریب) روبه‌رو هستیم. او با فیلم **تپلی** شروع خوبی در عرصهٔ فیلم‌سازی دارد که متأسفانه چندان دوام نمی‌آورد. به‌رغم قابلیت‌های آشکار میرلوحی در برگردان تصویری‌اش از داستان موش‌ها و آدم‌ها نوشته جان اشتاین‌بک و دست‌یابی به ریتمی مناسب و سنجیده با هم‌فکری با تدوین‌گرش ایرج صادق‌پور، او در فیلم اولش نشان می‌دهد که قابلیت انعطاف برای تن دادن به جاذبه‌های کاذب سینمای بازاری و گیشه‌پسند را دارد (یک نمونهٔ بارزش استفادهٔ افراطی و مجرد از مایه‌های اروتیک در فیلمش است). اقتباس ناموفق میرلوحی از نمایش‌نامهٔ **اتللو** در فیلم بعدی‌اش **شورش** و شکست تجاری این فیلم منجر به سقوط کامل او و روآوردنش به ساخت فیلم‌های بی‌ارزشی چون **آقای جاهل**، **پاک‌باخته**، **خاتون** و **شکست‌ناپذیر** می‌شود.

این شرایط بی‌رحمانه به نوعی دیگر دامن‌گیر زکریا هاشمی نیز می‌شود. او به دنبال عدم

استقبال عمومی از فیلم **سه قاپ** نگاهش را متوجه گیشه می‌کند و فیلم ناموفق و مغشوش **زن باکره** را می‌سازد که جدا از چند لحظهٔ خوب و فصل نهایی قابل اعتنایش حرفی برای گفتن ندارد، و کاملاً از سینمای ساده و صمیمی فیلم اولش به دور است. هاشمی فیلم **طوطی** را براساس داستان بلندِ زیبا و پرحس و حال خود می‌سازد، که در محاق توقیف دایمی درمی‌آید، و بدین ترتیب یکی دیگر از امیدهای «موج نو» از دور خارج می‌شود.

این وضعیت تردیدآمیز و نقاط سایه روشن و جرقه‌های ناپایدار در مورد فیلم‌سازان مختلف دیگر نیز مصداق عینی دارد. شاپور قریب در فیلم‌های **رقاصه** و **کاکو** و ـ تا حدّی ـ **خروس** با این جریان همراه می‌شود و ذوق و استعدادش را کم و بیش نشان می‌دهد؛ اما بلافاصله مسیرش را تغییر می‌دهد. پس از آن خسرو پرویزی فیلم **پل**، پرویز نوری **رشید** و علی‌رضا داودنژاد **نازنین** و عبدالله غیابی **سه نفر روی خط** را می‌سازند، اما این تجربه‌های امیدوارکننده تکرار نمی‌شوند. نصرت کریمی با سابقهٔ دیرین بازیگری تئاتر و به دنبال فارغ‌التحصیل شدن در رشتهٔ کارگردانی از مدرسه سینمایی پراگ و پس از ساختن چند فیلم عروسکی و نقاشی متحرک و تصدی ریاست کارگاه نقاشی متحرک وزارت فرهنگ و هنر، در سال ۱۳۵۰ اولین فیلم بلندش، **درشکه‌چی**، را می‌سازد که با موفقیتِ توأم تجاری و هنری روبه‌رو می‌شود. کریمی در این فیلم از جهت نگاه طنزآمیز به اقشار پایین جامعه و دقیق شدن بر روابط فردی آن‌ها و شیوهٔ ارایهٔ بازی‌ها از سبک نئورئالیسم ایتالیا تأثیر گرفته است. این گرایش و تعلق خاطر کریمی به دورهٔ حضور و فعالیت آموزشی او در ایتالیا و نیز فعالیتش در زمینهٔ دوبلهٔ فیلم در شهر رُم بر می‌گردد. کریمی در ادامهٔ فعالیتش قدر این موفقیت را نمی‌داند، و در فیلم‌های بعدی‌اش (**محلل**، **تختخواب سه نفره** و **خانه خراب**) نشان می‌دهد که با گرایش به مایه‌های آمیخته به اروتیسم تصویری و کلامی نگاهی گیشه‌پسند دارد، و چندان دغدغهٔ هم‌سویی با جریان فرهنگی «موج نو» را ندارد.

اگر بپذیریم که «موج نو» باعث شد تا انگیزه‌ای در عده‌ای از فیلم‌سازان آلوده شدهٔ «فیلمفارسی» به‌وجود بیاید و آن‌ها به ساختن فیلم‌های متفاوت و با ارزش ترغیب شوند، باید از فریدون گله به‌عنوان شاخص‌ترین فرد در این زمینه یادکرد. او پس از نوشتن تعداد زیادی فیلم‌نامهٔ بی‌اهمیت و ساختن یک فیلم بد و غیرقابل دفاع (**شب فرشتگان**) و فیلمی مهجور با لحظات دل‌نشین (**کافر**) تریلوژی ماندگارش (**زیر پوست شب**، **مهرگیاه** و **کندو**) را در دورهٔ «موج نو» ساخت، و تصویری کاملاً متفاوت از خود به‌جاگذارد. طی طریق گله در این سه فیلم به نوعی سفر ذهنی می‌ماند: سفر جسم و تن (**زیر پوست شب**)، سفر حیرانی (**مهرگیاه**) و سفر جان (**کندو**). در میان این فیلم‌ها **مهرگیاه** متفاوت‌ترین کار او محسوب می‌شود. خودش دربارهٔ این فیلم گفته است:

> من **مهرگیاه** را مقداری تحت تأثیر مولوی ساختم و فیلم‌نامه را تحت تأثیر او نوشتم. چیزی راکه من نوشتم هیچ ربطی به کتاب مولوی یا شمس تبریزی ندارد. من احوالات و تأثیر گذاشتن یک آدم را بر آدمی دیگر، آن‌چنان که تا مرز نیستی ـ که شاید خودش

> پرشکوهترین مجهولات باشد ـ بررسی می‌کنم. این بررسی بنابر تجربیات و خصوصیات هر یک از دو آدم انجام می‌شود... مهرگیاه چون یک برداشت نیمه‌صوفیانه از احوالات یک آدم معدل با خصوصیات معدل ایرانی است، پس نمی‌تواند به دور از استعاره‌های آمیخته با زندگی ایرانی باشد.[۱]

اما **کندو** حکایت دیگری است؛ یک فیلم کاملاً متفاوت و پر از ظرافت‌های ناب تصویری و نمونه‌ای استثنایی در نزدیک شدن به دنیای آدم‌های پیاده‌رو و بی‌خانمان و آنارشیست. حُکمی که فریدون گله می‌خواند، حاکم و محکوم ندارد. «ابی» باید به پُست آدمی مثل آقاحسینی بخورد تا در «سفر جانی» که برایش تدارک دیده شده به معرفت و خودآگاهی برسد. گُله در پایان این سفر آکنده از زخم آقاحسینی را دستبند به‌دست در کنار «ابی» خون‌آلود می‌نشاند تا عاشقانه و از سر مهر او را ببیند و گذشته‌اش را در او جست‌وجو کند. آقاحسینی با زُل زدن به این اسطورهٔ سرپا مانده و پُر از زخم و کین آرام می‌گیرد و تنهایی‌اش را از یاد می‌برد.

اگر سینمای خیابانی را از تبعات منطقی جریان «موج نو» بدانیم، در بین آثار موفق این «نوع» سینما از قبیل **رضا موتوری**، **خداحافظ رفیق**، **تنگنا** و **صبح روز چهارم** می‌باید از **زیر پوست شب** و **کندو** به‌عنوان شاخص‌ترین نمونه‌ها یاد کنیم. اما علی حاتمی در حضور دایمی‌ترش در سینما، جدا از روایت‌پردازی تاریخی ناموفقش در **ستارخان**، بهترین آثار خود یعنی **خواستگار** و **سوته‌دلان** را در این دوره می‌سازد. فیلم مهجور **خواستگار** از حیث فضاسازی و روایت‌پردازیِ غیرمتعارف و ترجیع‌بندگونه‌اش و زبان تصویری موجزش و شیوهٔ موزون و آهنگین دیالوگ‌نویسی و انسجام و یک‌دستی فیلم‌نامه و وحدت موضوعی یکی از بهترین آثار حاتمی محسوب می‌شود. نگاه بکر و پُر راز و رمز او به زن اثیری در **خواستگار** در اثر بعدی‌اش **سوته‌دلان** نیز تکرار می‌شود. هر دو فیلم واجد تمام آن مؤلفه‌های آشنای حاتمی (حس و غم غربت، عاشقانه‌های نافرجام، هم‌دلی با آدم‌هایی تنها و ساده و بدوی و توضیح مفهوم از دست‌رفتگی در موردشان، تأکید بر صحنه‌آرایی و جان‌بخشیدن به اشیا، بازی‌های نمایشیِ تأثیرگذار و تعمداً غلو شده و ...) هستند.

اما بانی اصلی جریان «موج نو»، یعنی مسعود کیمیایی، از وضعیت بهتر و تثبیت شده‌تری نسبت به هم‌نسلان و هم‌راهانش برخوردار است. فیلم **قیصر** موجب شد که جنبه‌های مختلفی مانند جاهل و کلاه مخملی، پایان تراژیک، قهرمان تنها، انتقام فردی و عشق نافرجام در بسیاری از فیلم‌های خوب یا بی‌ارزش الگو شوند. کیمیایی در مورد ظرفیت‌ها و قابلیت‌های **قیصر** و علل این تقلید و تأثیرپذیری گسترده از آن می‌گوید:

> اگر یک اثر هنری آن جدال بی‌امان و پنهان و آشکار در وجودش نباشد اجازه نمی‌دهد

---

۱. *بولتن روزانه سومین جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران*، شمارهٔ ۱۱، ۱۴ آذرماه ۱۳۵۳، ص ۴.

که جسم‌بندی سینما در آن مقطع تاریخی شکل بگیرد. جسم‌بندی سینما، همان پرداختن به تضاد میان آشکار و پنهان است؛ یعنی میان حسّ آدم‌های قصه و حس عکس‌ها. این‌ها با هم شکلی از انسجام را می‌سازند و آن وقت اجازه می‌دهند که ما از نشانه‌های زیباشناسی به جهان‌نگری عینی برسیم و آن جهان‌نگری قطعاً به نقد اجتماعی و نگاه اجتماعی منجر خواهد شد. این در آن سال‌ها خیلی دور بود؛ یعنی اصلاً سینما این‌طور فکر نکرده بود که آدم و حسّ را از مردم و مسایل روزمره بگیرد. به دلیل تازگی و غرابتی که **قیصر** در زمان خودش و قبل از نمایش داشت خیلی تهدید می‌شد که اصلاً با تماشاگر ارتباط برقرار نکند؛ اما چون در بطن سینما ساخته شد و موجودیتش را از سینمای حرفه‌ای گرفت، جوابش را به خوبی از مردم گرفت... خوب این طبیعی بود که این پذیرش وسیع مردمی تقلید و تأثیرپذیری را به دنبال داشته باشد. **قیصر** لطمه خورد، چون به سویش هجوم آوردند و خواستند مثلش را بسازند. آن گویش و لباس و ... تبدیل شد به تقلید و پول‌سازی، و وقتی شباهت‌های ظاهری به وجود آمد، به اثر لطمه زد. این هم طبیعی است. همیشه آثار موفق شکل‌هایی از خودشان پیدا می‌کنند. مثل کاریکاتور که دیگران می‌سازند و وقتی این انبوه شود، خود اثر اولیه گم می‌شود؛ اما **قیصر** هنوز گم نشده است. یک چیزی حدود هفتاد فیلم شبیه **قیصر** ساخته شد؛ حتی خارج از ایران؛ اما من ـ نه به‌عنوان سازنده **قیصر** ـ می‌بینم که هنوز جای خودش را مستقلاً دارا است.[1]

کیمیایی در ادامهٔ حرکت مستقل و بالندهٔ خود جسارت به خرج می‌دهد و فیلم **داش آکل** را با اقتباس از داستان کوتاه صادق هدایت می‌سازد. ویژگی بارز **داش آکل** در نگاه امروزی کیمیایی به داستان زیبای هدایت و قرارگرفتن امضای او پای اثرش است. کیمیایی عاشقانه به واژه‌های مقدس خود دل می‌سپارد و به دور از هرگونه تظاهر و با بیان تصویری و اجرایی سهل و ممتنع و بسیار تأثیرگذار به ساحت اسطوره راه می‌یابد. ترکیب مناسب و یک‌دست عوامل سازندهٔ فیلم، به ویژه حضور مؤثر نعمت حقیقی و هم‌فکری و تفاهم او با کیمیایی باعث شد تا **داش آکل** از حیث فضاسازی و نورپردازی و ترکیب‌بندی و میزانسن صحنه‌ها و شیوهٔ بازیگری و ایجاز در بیان تصویری یکی از درخشان‌ترین آثار سینمای ایران به شمار آید.

شرایط اجتماعی آن سال‌ها و واکنش روشن‌فکران و قشر دانشجو نسبت به تضادهای موجود جامعهٔ شهری و وابستگی حکومت به قدرت‌های جهانی موجب شد که گسترهٔ نگاه اجتماعی کیمیایی پُررنگ‌تر و بی‌واسطه‌تر شود. بازتاب عینی این سمت‌گیری را در فیلم‌های **بلوچ** و **خاک** و **گوزن‌ها** می‌بینیم. تأثیرپذیری او از شرایط موجود پیرامونش آن‌قدر حسی و کنترل‌نشده است که با شعارگرایی تندوتیز **بلوچ** کنار می‌آید یا نقطه‌نظرهای شخصی خودش را در **خاک** به داستان

---

۱. ازگفت‌وگوی چاپ نشدهٔ نگارنده با مسعود کیمیایی.

اوسنهٔ بابا سبحان تحمیل می‌کند و صدای محمود دولت‌آبادی را در می‌آورد؛ اما ایده‌آل‌ترین و پُرشورترین و دل‌نشین‌ترین شیوهٔ اعتراض و غم‌خواری کیمیایی را در اثر ارزشمندش **گوزن‌ها** می‌بینیم؛ فیلمی زنده و تأثیرگذار که آیینهٔ تمام نمای زمانه‌اش است. این را باید به حساب توانایی‌های بصری کیمیایی و حسّ سرشارش بگذاریم که **گوزن‌ها** در دورهٔ خودش دفن نشد و از تاریخ فراتر رفت و اثری ماندگار شد. راز این جاودانگی را می‌باید در نگاه کیمیایی به انسان‌های برگزیدهٔ خود و خصایل و آسیب‌پذیری‌ها و قابلیت‌های‌شان وگذر هنرمندانه از فرد و نظرافکنی به جامعه و رسیدن به نقطه‌ای آرمانی جست‌وجو کرد. در این نقطه و جایگاه رفیع آدم‌های اصیل و مرگ آگاه کیمیایی یک‌دیگر را پیدا می‌کنند و به هم دل می‌سپارند و بغض‌شان را می‌ترکانند و ایستاده می‌میرند تا شعله‌ها هم‌چنان زبانه بکشند. در فضای بکر حاکم بر فیلم و در جزءجزءِ صحنه‌ها نبض و جوشش زندگی و التهاب موجود در جامعه‌ای افسارگسیخته و در معرض انفجار موج می‌زند.

صراحت لهجهٔ کیمیایی و نقد اجتماعی آرمان‌خواهانه‌اش موجب توقیف فیلم و جرح و تعدیل بعدی آن در نمایش عمومی و تغییر سکانس پایانی‌اش و نهایتاً ایجاد شرایطی تحمیلی برای پایین آمدن موقت تب کیمیایی و تن دادنش به ساخت فیلم آرامی چون **غزل** شد. با این حال او در این فیلم نیز موفق می‌شود بازی هنرمندانه‌ای با سینما و تصویر داشته باشد. در نقطهٔ مقابل کیمیایی می‌بینیم که سه فیلم‌ساز خوش قریحهٔ هم نسل او (ناصر تقوایی، داریوش مهرجویی و بهرام بیضایی)، به لحاظ نگاه و لهجه و دنیای متفاوت‌شان، نتوانستند در آن سال‌ها حضوری پُررنگ و ارتباطی گسترده و بیرونی با مخاطب داشته باشند.

تقوایی در شرایطی که هنوز مشکل توفیق فیلم اولش حل نشده است **صادق کرده** را با چشم‌داشتی به سینمای تجاری سالم می‌سازد. او به اتکای درک تصویریِ هوشمندانه‌اش به خوبی بیننده را با یک ماجرای واقعی درگیر می‌کند و به یک ریتم و ضرباهنگ مناسب و پیچیده در کلیت فیلمش می‌رسد. نگاه بدبینانهٔ تقوایی به فرد و تضاد آدم‌های او با جامعه در **نفرین** با لحن و بیانی شخصی بازتاب می‌یابد. او این بار جزیره‌ای پرت و دورافتاده را برای جوش خوردن بدفرجام سه شخصیت محوری فیلمش انتخاب می‌کند. در این دنیای هذیانی عشق و حسادت، خیال و واقعیت و زندگی و مرگ با فضاسازی چشم‌گیر تقوایی در هم تنیده می‌شوند و فاجعه را عینیت می‌بخشند. تقوایی به دنبال عدم موفقیت تجاری **نفرین** مجدداً به تلویزیون باز می‌گردد و مجموعهٔ تلویزیونیِ موفق **دایی‌جان ناپلئون** را می‌سازد.

داریوش مهرجویی با فیلم **پستچی** موفقیت فیلم دومش **گاو** را در جلب توجه به جشنواره‌های خارجی تکرار می‌کند. او که گویی رگ خواب این دسته از مخاطبان دستش آمده با مایه‌های فلسفی و واژگان سیاسی روز بازیِ متظاهرانه و ـ البته ـ هنرمندانه‌ای می‌کند.

تقی پستچی در بررسی طبقاتی مورد نظر مهرجویی در کانون توجه افرادی با پایگاه فردی و اجتماعی متفاوت در یک جامعه بسته قرار می‌گیرد؛ اما وجه‌المصالحه قرارگرفتن تقی و نگاه

سلطه‌گرانه به او در فضایی غریب و بیگانه با هویت ایرانی رقم می‌خورد. فُرم‌گرایی افراطی مهرجویی و استفادهٔ بیش از حدّ او از تمثیل باعث شده که مدام از طریق کلام و تصویر بیانیه صادر کند و آدم‌های متفاوت خود را به زور به یک طبقه وصل کند. هرچند که این تمهید نامناسب به افراد و موقعیت فردی‌شان جاذبه‌های ظاهری و توریستی بخشیده، ولی متقابلاً می‌بینیم که چند فصل درخشان فیلم و میزانسن‌های هوشمندانهٔ مهرجویی حالتی مجرد و انتزاعی پیدا کرده‌اند.

مهرجویی در فیلم بعدی‌اش **دایره مینا** با تأثیرپذیری از واقعیت‌گرایی بی‌پرده و زمخت غلام‌حسین ساعدی در داستان «آشغال‌دونی»، یکی از بهترین آثارش را خلق می‌کند. مهم‌ترین ویژگی **دایرهٔ مینا** را باید در قالب درست و زبان مناسبی که مهرجویی برای به تصویر کشیدن داستان ساعدی انتخاب کرده جست‌وجو کرد؛ اما توقیف سه سالهٔ فیلم به دلیل موضع‌گیری نظام پزشکی و نمایش دیرهنگام آن موجب شد که ارزش‌های راستین‌اش عیان نشود و صرفاً در چند جشنواره خارجی مورد توجه قرار بگیرد.

این‌طور به نظر می‌رسد که بهرام بیضایی به لحاظ دیدگاه‌ها و خصایص فردی‌اش، نگاه نخبه‌گرایش و سوابق تئاتری‌اش چندان دغدغهٔ همراهی و هم‌گامی با جریان «موج نو» و به جا گذاشتن تأثیری پُررنگ از خود در طول این فاصلهٔ زمانی نداشته است. **رگبار** به لحاظ دنیای حسی و چندوجهی آدم‌هایش با مخاطب خاص و عام ارتباط مناسبی برقرار می‌کند. بیضایی به پشتوانهٔ فعالیت‌های نوشتاری و عملی‌اش در عرصه تئاتر موفق می‌شود که «نمایش» خود را با زبان سینمایی مؤثری در آن محلهٔ کوچکِ جنوب شهر به‌طور زنده اجرا کند. در این روایت‌پردازی غریب و عاشقانه آقای حکمتی (با بازی فراموش‌نشدنی پرویز فنی‌زاده) همهٔ آن دغدغه‌ها و دل‌بستگی‌های بیضایی را توضیح می‌دهد: آمدن و رفتن به ناگزیر، اصرار بر عشق‌ورزی و زخم‌پذیری و تن دادن به جبری محتوم. بیضایی این بیگانهٔ غریب و دوست‌داشتنی را در آثار بعدی‌اش بسیار پُرتکلف و دست‌نیافتنی نشان می‌دهد و آگاهانه میان اثر خود و تماشاگر فاصله می‌اندازد. او با هر دلیل و منطقی حاضر نیست که در انتقال فکر و اندیشه‌اش به مرحلهٔ تصویر مصلحت‌جویی و مخاطبانش را دسته‌بندی کند. با این پیش زمینهٔ ذهنی است که **غریبه و مه** با سختی و مرارت و اعمال شاقه و در همان قالب نمایشی خاص بیضایی خلق می‌شود. ولی به دلیل زبان غریب و متفاوت و متکی به فُرم خود و نیز به لحاظ مشکلاتی که در مراحل تولید و ساخت آن به‌وجود آمد و موجب شد تا تهیه کننده‌اش عملاً فیلم را رها کند، با شکست کامل مواجه شد. بیضایی در این‌جا نیز با همان نگاه خاص و فرهیختهٔ خود مکاشفه‌ای در نهاد آدمی و هستی دارد. باز بیگانه‌ای دیگر (آیت) و جست‌وجو برای دست‌یابی به هویت. در این عبور و مکاشفهٔ غیرمتعارف ما تولد و حیات و زندگی و مرگ را می‌بینیم و در انتها زخمی دیگر و تن دادن به سفری ناگزیر.

بیضایی همین تمِ جست‌وجو برای کشف «هویت» را در فیلم بعدی‌اش **کلاغ** دنبال می‌کند. سفر ذهنی و عینی آسیه در انتها به گذشته وصل می‌شود؛ و این دور و تسلسل ادامه دارد، از کودکی به

آینده پیوستن و هویتی تازه پیداکردن. مشکل این‌جا است که افراد ناآشنا می‌باید در هم‌سفر شدن با بیضایی دفترچهٔ راهنمایی را که بتواند ترجمان واقعی بار معنایی اشیا و نشانه‌های نمادین موردنظرش باشد همراه داشته باشند. به‌ویژه اگر اولین بار باشد که با او هم‌سفر می‌شوند، قطعاً به این دفترچه نیاز دارند. به هرحال نباید این واقعیت را منکر شد که بیضایی به لحاظ گستردگی فکر و اندیشه‌هایش و ذهن سیال و جست‌وجوگرش و طی طریق هنرمندانه‌اش در گسترهٔ تاریخ و ادبیات این سرزمین و بسیاری دلایل دیگر هنرمندی قابل احترام و ستایش است. او خود چنین توضیحی در مورد دنیای ذهنی و آثارش دارد:

> آنچه من می‌سازم، توضیحم از واقعیت است، شامل تمام واقعیت، نه آنچه که فرهنگ روزنامه‌ای معاصر مجاز می‌داند. امیدوارم روشن باشد. تمام واقعیت؛ شامل مسئلهٔ مرگ و معنای حیات هم، شامل اضطرابهای اجتماعی و ماوراءِ طبیعی هم. مرزی برای واقعیت روزمره و واقعیت هستی وجود ندارد. هر مرزی تصنعی است. من دائماً از یکی به دیگری منتقل می‌شوم، و هر یک از این دو در حقیقت همان دیگریست... من تصاویری را دوست دارم که هم به نوعی زندگی اشاره می‌کنند و هم به نوعی مرگ. من از مکانهای فروریختهٔ ترک شده معنای خود را می‌جویم؛ معنایی دوگانه را. مهم است که مکانهای کهنه به شکل نوعی مقاومت در برابر مرگ است که هنوز سرپا ایستاده‌اند. آنها به نوعی تاریخ اشاره می‌کنند، آنها هم به نیستی اشاره می‌کنند و هم به مقاومت در برابر آن، و جبر بدون شک در جایی هست؛ جبر تولد و جبر مرگ. من شخصیتهایی را دوست دارم که به‌رغم وقوف به این جبر می‌کوشند کاری بکنند. آقای حکمتی و آیت در واقع نمی‌میرند، بلکه این جزءِ اساطیر محله می‌شود و آن جزءِ اساطیر دهکده. آنها از طریق مرگشان اسطوره می‌شوند. اسطوره‌ئی که به‌رغم مرگ، نشانهٔ فائق آمدن بر آن است.[1]

● مؤخره: آیا باید این نگاه مأیوسانه را بپذیریم که در این دیار هر حرکت خودجوش و بالندهٔ فرهنگی نمی‌تواند در درازمدت دوام پیداکند؟ آیا باید فقط دل به این خوش داریم که جریان «موج نو» باعث شد تعدادی فیلم با ارزش در تاریخ سینمای این مُلک ثبت شود؟ فرهنگ و هنر و اقتصاد تا چه زمانی می‌باید به‌طور منفرد و بدون پیوند صحیح و منطقی موجودیت داشته باشند؟ چرا همواره در این گونه جوامع هر حرکت مثبت فرهنگی و هنری می‌باید بدون مورد توجه و اقبال واقع شدن از ناحیهٔ حوزهٔ اقتصادی و مخاطب عام رقم‌زده شود؟ آیا هم‌چنان تا اطلاع ثانوی باید این واقعیت تلخ را بپذیریم که هر اثر ارزشمندی برای مخاطب خاص و فرهیختگان جامعه منظور شده است؟ ایجاد پلی منطقی میان مخاطب خاص و عام، فرهنگ و اقتصاد و گیشه به چه شکل و با چه تمهیداتی امکان‌پذیر است؟ به هر تقدیر بی‌توجهی به این مهم می‌تواند جریان «موج

۱. بولتن روزانهٔ *ششمین جشنواره جهانی فیلم تهران*، شمارهٔ ۶، ۳۰ آبان‌ماه ۱۳۵۶، ص ۴.

نو» را به یک اتفاق استثنایی و تکرارنشدنی تبدیل کند و متقابلاً شیفتگی و تمایل مفرط عده‌ای را برای ساخت آثاری جشنواره‌پسند و عرضه و فروش‌شان در آن سو تداوم بخشد. مسلماً بقا و دوام این وضعیت و جاافتادن چنین ذهنیتی ضربهٔ جبران‌ناپذیری به پیکر نحیف سینمای ایران وارد خواهد ساخت. هنوز این سخن گهربار برادران تاویانی می‌باید آویزهٔ گوش سینماگر و هنرمند خودشیفتهٔ برون مرزی شود که «برای جهانی شدن، باید اول این‌جایی بود».

دو دهۀ آخر از سدۀ اول (۱۳۵۸ تا ۱۳۷۹)

بهزاد عشقی

وقتی که در روزهای انقلاب سینماهای ایران به مثابۀ نماد طاغوت و هرزه گرایی و دین‌ستیزی به وسیله نیروهای انقلابی به آتش کشیده شد، این تصوّر به وجود آمد که حاکمیت دینی با سینما سر سازگاری ندارد و سینما از حیات فرهنگی این سرزمین حذف خواهد شد؛ اما وقتی که رهبر انقلاب در بهشت‌زهرا ندا در می‌دهد که: «ما با سینما مخالف نیستیم، با فحشا مخالفیم»، و وقتی ایشان فیلم **گاو** اثر داریوش مهرجویی را به‌عنوان سینمایی سالم تأیید کرد تلقی دیگری در مورد آیندۀ سینمای ایران پدید آمد؛ اما با این همه آیندۀ سینمای ایران مه‌آلود بود، و کسی تصور روشنی از سینمای آرمانی و اسلامی نداشت. از همان زمان دو رفتار متفاوت نسبت به سینما صورت می‌گیرد: گروهی جزم‌اندیشانه با سینما مواجه می‌شوند و فیلم‌سازی را فقط با جزم‌های عقیدتی خود می‌سنجند و تا حذف کامل سینما پیش می‌روند، و گروهی دیگر برخورد منعطف‌تری با سینما می‌کنند، و واقعیت‌های زمانه را درک می‌کنند و به تنوع گرایش‌های فکری و هنری در عرصۀ فیلم‌سازی اعتقاد می‌آورند. این تعارض از سال‌های گذشته وجود داشته است و تا به امروز نیز هم‌چنان ادامه دارد.

سینمای ایران صدساله شده است، و ۲۱ سال از این صد سال سهم سینمای پس از انقلاب اسلامی است. ببینیم که در این ۲۱ سال چه بر سینمای ایران گذشته است.

سینمای حرفه‌ای به منظور حفظ و صیانت خود همواره می‌باید از دو اصل اساسی پیروی کند: سلیقه‌های عمومی و ضوابط رسمی. ذوقیات عامۀ تماشاگران باعث انتظام اقتصادی سینما می‌شود، و انطباق با ضوابط دولتی امنیت سرمایه را حفظ می‌کند. در نظام‌های توتالیتر، که نظارت دولتی شدیدی اعمال می‌شود، چه فیلم‌های بخش خصوصی و چه آثار بخش دولتی در نهایت سینمای دولتی به شمار می‌آیند. در برآورد نهایی دو نوع نظارت دولتی قابل استناد است:

۱. **نظارت امنیتی:** در این نوع نظارت ممیزان از خلق آثاری که با سیاست رسمی مغایرت داشته باشد ممانعت به‌عمل می‌آورند؛ اما فیلم‌سازان را ناگزیر نمی‌سازند که آوازه‌گر مستقیم نظام حاکم باشند.

۲. **نظارت ایدئولوژیک:** در این نوع نظارت فیلم‌سازان مکلفند که با ایدئولوژی رسمی

هماهنگ شوند، و در عین حال از لحاظ فُرم به صورت کارخانه‌ای از الگوهای تعیین شده تبعیت کنند. سینمای آلمان در دورهٔ هیتلر، ایتالیا در زمان موسولینی و روسیه در عصر استالین نمونه‌های تاریخی این نوع نظارت هستند. در این نوع سینما معمولاً فیلم‌سازانِ مستقل و خلاق امکان رشد پیدا نمی‌کنند، و فقط نیروهای متخصص فرمانبر چرخ تولید را می‌چرخانند.

در دورهٔ پهلوی نظارت دولتی به‌طور غالب جنبهٔ امنیتی داشت، یعنی صرفاً به حوزه‌هایی می‌پرداخت که برای فیلم‌سازان ممنوع شده بود؛ اما برمبنای جهان‌بینی شاهنشاهی الگویی برای فیلم‌سازی ترسیم نمی‌کرد، در حالی که پس از انقلاب ممیزی ویژگی نوینی پیدا کرد. سینمای‌ایران در سال‌های نخست پس‌از انقلاب درمتن تنش‌های حادسیاسی، ازلحاظ کمی و کیفی، به نازل‌ترین حدّ خود رسیده بود. بی‌ثباتی سیاسی، تغییر مداوم مسئولان و به‌تبع آن نوسان معیارهای ممیزی باعث عدم امنیت سرمایه‌گذاری در زمینهٔ تولید فیلم شده بود. در نتیجه سوداگران ترجیح می‌دادند که به ورود فیلم‌های خارجی بپردازند؛ بخصوص که سفارت شوروی فیلم‌های نازل تبلیغاتی را به بهای ناچیزی در اختیار واردکنندگان می‌گذاشت. در آن زمان نشریهٔ صحیفه، ضمیمه فرهنگی روزنامهٔ جمهوری اسلامی، بدین‌گونه نسبت به این مسئله واکنش نشان می‌دهد:

> واردکننده را خیالی نیست. ده پانزده تا، بیست فیلم می‌آورند اگر همهٔ آنها رد شود و تنها یکی پروانه بگیرد سرمایه آنها به جیبشان برگشته و سودش را خدا برکت ندهد. تنها در این میان ارز و بقول خودمان پول مملکت است که به جیب هالیوود و موس‌فیلم و یونایتد آرتیستز و متروگلدوین مایر و غیره و غیره و به جیب «سیا» و «موساد» و «ک.گ.ب» برای توطئه علیه انقلاب اسلامی یا به جیب فراماسونری برای شستشوی هرچه که باشد.[۱]

تعدادی از تولیدکنندگان فیلم‌های ایرانی به‌رغم بحران‌های موجود کوشیدند از طریق انطباق مکانیکی با آرمان‌های اسلامی بار دیگر ماشین فیلم‌سازی ایران را به حرکت درآورند. **برزخی‌ها**، **فریاد مجاهد**، **سرباز اسلام** و ... حاصل این کوشش‌ها بودند. روزنامهٔ جمهوری اسلامی در این مورد نیز واکنشِ سختی نشان داد:

> گستاخی به آنجا رسیده است که آقایان به فکر قبضه کردن سینمای انقلاب افتاده‌اند و با عناوینی مثل بنیاد مهدی‌فیلم (بنیاد هنر در ایران) و فیلمهایی مثل **برزخی‌ها** اعلام موجودیت می‌کنند واین اعلام باتبلیغات چهار رنگ درمجلات اسلامی رسمیت می‌یابد.[۲]

این دیدگاه‌ها در واقع برابر نهاد سیاست سینمایی وقت و نطفه‌های سیاست سینمایی آینده به‌شمار می‌آمد؛ اما مجریان سینمایی وقت هم‌سو با حاکمیت لیبرال‌ها معتقد به استقلال آفرینش‌های سینمایی، بخصوص از نظارت ایدیولوژیک بودند. به‌عنوان نمونه در سال ۱۳۵۸

---

۱. صحیفه، ضمیمهٔ هفتگی روزنامهٔ *جمهوری اسلامی*، ۱۳۵۹.

۲. همان‌جا.

محمدعلی نجفی، مسئول ادارهٔ کل نظارت و نمایش، در این زمینه معتقد بود که:

به نظر من سینما ... نباید به هیچ وجه مبلغ افکار دولت باشد، بلکه باید در یک جبهه معترض قرار گیرد و اگر این خاصیت را از آن بگیریم، بزرگترین خطر آن متوجهٔ جامعه می‌شود ... هر فیلمسازی می‌تواند و حق دارد سینمایش را در خدمت ایدئولوژی خاصی که خود به آن اعتقاد دارد، قرار دهد.[1]

اما روزنامهٔ جمهوری اسلامی طالب نوعی سینمای آرمان‌گرا بود، که با حاکمیت دولتی متحقق شود:

اگر دولت در این زمینه دست به کار شود و با دعوت از صاحب‌نظران و علاقه‌مندان کل تولید فیلم را رأساً در اختیار افراد علاقه‌مند و متعهد قرار دهد، با ارائهٔ خط و مسیر و هدف، ما می‌توانیم در مدت کوتاهی شاهد تهیه و نمایش فیلمهای بسیار مفید و انقلابی باشیم تا دیگر بساط فیلم‌های مبتذل و نوارهای مستهجن جمع شود.[2]

پس از سال ۱۳۶۰ این الگو به تدریج رسمیت پیدا می‌کند، و دولت بدون آن که سرمایه گذاری سینمایی را انحصاری کند مجموع امور سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و صنفی سینما را تحت نظارت خود قرار می‌دهد. این سیاست در پهنه‌های مختلف تأثیرهای متفاوتی به‌جاگذاشته است. تأثیر مثبت آن در ابتدا در وجه اقتصادیِ سینمای ایران ظاهر شد. محدودیت ورود فیلم‌های خارجی، حذف عوارض سنگین از فیلم‌های داخلی، نظم بخشیدن به ارتباط نابه‌سامان صاحبان سینما و صاحبان فیلم، پرداخت وام بانکی به تهیه کنندگان، و بسیاری عوامل دیگر موجب بهبود بحران‌های اقتصادی سینمای ایران شد. این اقدامات خواست مجموع سازندگان فیلم‌های ایرانی در کل تاریخ سینمای ایران بود، که بارها در رسانه‌های گروهی مطرح می‌شد، اما گوش شنوایی نمی‌یافت. پس از انقلاب، بیانیه‌ای از طرف تعدادی از سینماگران ایرانی، از جمله داریوش مهرجویی، مسعود کیمیایی، بهرام بیضایی، علی حاتمی و ... صادر شد، که در آن انجام یک سری اصلاحات‌اقتصادی پیش‌شرط شکوفایی سینمای‌ایران تلقی شد. اصلاحاتی که انجام شد، کمابیش، با پیشنهادهایی که آن سینماگران ارایه دادند، مطابقت دارد؛ یعنی این اصلاحات به صورت خودسر انجام نشد، بلکه متأثر از ارادهٔ عام سینماگران ایرانی تحقق پیداکرد. این اصلاحات، اگر با بحران‌های عمومی جامعه مواجه نمی‌شد، و اگر با محدودیت محتوایی فیلم‌های ایرانی برخورد نمی‌کرد می‌توانست هرچه بیش‌تر موجب تعالی اقتصادی سینمای ایران شود؛ اما سیاست سینمایی موجود در موارد زیادی پیامدهای منفی به دنبال داشته است. از جمله این که:

مسئولان سینمایی خود را پاسدار آرمان‌های نظام می‌انگارند؛ اما این اهداف معمولاً به‌وسیلهٔ

---

۱. *سینما ۵۸*، شمارهٔ ۳۷، فروردین و اردی‌بهشت‌ماه ۱۳۵۸.

۲. *صحیفه*، پیش‌گفته.

افراد منفرد مورد تفسیرهای شخصی قرار می‌گیرند. چنین است که گاهی فیلم‌نامه‌ای با تصور مغایرت با اعتقادهای رسمی مردود اعلام می‌شود؛ اما فیلم‌نامهٔ دیگری با همان مختصات مورد پذیرش قرار می‌گیرد.

ممیزان در فضایی پرسوءِظن به جای توجه به اثر، به گوینده‌اش توجه نشان می‌دهند، نتیجه آن که برای فیلم‌سازانی که مورد اعتمادشان هستند، آزادی عمل بیش‌تری قایل می‌شوند؛ اما آثار سایرین را زیر ذره‌بین قرار می‌دهند، و به‌صورت شبهه‌انگیزی با آن‌ها مواجه می‌شوند.

مسئولان به بهانهٔ حراست از ارزش‌های نظام با آثار واقع‌گرا به مقابله برمی‌خیزند؛ مثلاً نمایش مفاسد اجتماعی، به‌عنوان این که بدبینی به‌وجود می‌آورد، ممنوعیت پیدا می‌کند. در مواردی هم که فیلم‌سازان به ترسیم رنگ پریدهٔ واقعیت مبادرت می‌ورزند، مکلف می‌شوند که وقایع نامطلوب را به سرمنزلی مطلوب هدایت کنند. در واقع به شکل بخش‌نامه‌ای فیلم‌های ایرانی می‌باید با پایان خوش تمام شوند.

ممیزان نه فقط در حدّ ناظران ارزش‌ها و باورهای نظام، بلکه به مثابهٔ کارشناسان سینمایی نیز به داوری فیلم‌ها و فیلم‌نامه‌ها می‌نشینند؛ اما این داوری‌ها نه براساس معیارهای عینی زیبایی‌شناختی، بلکه بیش‌تر براساس سلیقه‌های شخصی صورت می‌گیرد؛ مثلاً یک نفر از آثار فانتزی خوشش نمی‌آید، دیگری به‌عکس از آثار واقع‌گرا روی‌گردان است؛ یکی با معیارهای واقع‌گرایی اثری سوررئالیستی را مورد داوری قرار می‌دهد و ... چنین است که گاهی آثار ارزشمندی قربانی این‌گونه داوری‌های ناصواب می‌شوند.

نظارت دولتی مجموع افراد سینما را تحت انقیاد یک بوروکراسی پیچیده به کارمندانی بدل می‌کند که می‌باید به صورتی بخش‌نامه‌ای هنرآفرینی کنند؛ یعنی که فیلم‌سازان نمی‌توانند براساس اندیشه‌های شخصی اثری بیافرینند. بازیگران مکلف به بازی در فیلم‌هایی می‌شوند که دل‌خواه‌شان نیست. وحشت از ممنوعیت همه را تهدید، و به انطباق ظاهری با ضوابط وادار می‌کند. در نتیجه نظارت دولتی، سینمایی متوسط و محافظه کار به بار می‌آورد. در انطباق با این سیاست، طبیعتاً، سینماگران مستقل و باسابقه بیش از همه دچار مشکل می‌شوند؛ چرا که سیاست‌گذاران با آنان به عنوان فیلم‌سازانی دگراندیش با دید بدبینانه‌ای مواجه می‌شوند. فیلم‌سازی به‌رغم آن که نوعی صنعت جمعی است، اما وقتی که از صافی تفکر فیلم‌سازی خاص می‌گذرد به اثری اندیش‌گون تبدیل می‌شود. به همین دلیل سینماگرانِ خلاق نمی‌توانند خود را با سرمشق‌های تعیین شده انطباق دهند، و فیلم‌های یک‌دست و یک‌شکل؛ هم‌چون فرآورده‌های یک کارخانه تولید کنند. به همین دلیل، حدوداً، تا نیمهٔ اول دههٔ شصت، تقریباً، تمامی فیلم‌سازان‌مستقل ازصحنهٔ فیلم‌سازی ایران برکنار ماندند، و فقط فیلم‌سازان فاقد فردیت خلاق عهده‌دار تولید فیلم شدند. آثاری که اینان آفریدند نه‌تنها فاقد منزلت سینمایی بود، بلکه از جهت آوازه‌گری سیاسی نیز امتیازی برای دولت‌مردان به‌بار نیاورد، و حتی از نظر جاذبهٔ تجاری تودهٔ تماشاگران فیلم‌های ایرانی را چندان جلب نکرد. به‌همین دلیل سیاست‌گذاران چاره‌ای نیافتند جز

این که از فیلم‌سازان اصیل دعوت به هم‌کاری کنند. نتیجه آن که تقریباً از سال ۱۳۶۴ میان سینماگران و سیاست‌گذاران، به تدریج، ارتباط و مکالمه برقرار شد، و هر دو گروه کوشیدند که در انطباق با وضعیت موجود از خود انعطاف بیش‌تری نشان دهند و مخرج مشترکی برای هم‌کاری بیابند. این مخرج مشترک، به‌رغم تنگناهای موجود، تا حدی به دست آمد، و تعدادی از فیلم‌های شایستهٔ پس از انقلاب، به‌تدریج، خلق شد؛ آثاری که به این ترتیب به وجود آمد، نه فقط نظر مساعد منتقدان و روشن‌فکران را جلب کرد، بلکه عمدتاً با اقبال عمومی نیز مواجه شد، و در عین حال سینمای ایران را در سطح جشنواره‌های جهانی مطرح کرد.

به طور کلی سینمای پس از انقلاب را به پنج دورهٔ مختلف می‌توانیم تقسیم کنیم:

دورهٔ اول) این دوره از اواخر سال ۱۳۵۷ شروع می‌شود و تا حدود سال ۱۳۶۱ به طول می‌انجامد. در این دوره جامعه تحت تأثیر انقلاب و سیاست است و هنرآفرینی نیز وجه مستقلی ندارد و هم‌چون ابزاری در خدمت سیاست مورد استفاده قرار می‌گیرد. فیلم‌سازانِ ایرانی نیز از همین روش تبعیت می‌کنند و فیلم‌هایی می‌آفرینند که بتواند به مطالبات جامعهٔ سیاست‌زده پاسخ بگویند؛ اما بسیاری از فیلم‌سازان این دوره در متن تحولات سیاسی جامعه نیستند و نسبت به مسایل سیاسی حساسیت شخصی ندارند و اصولاً فاقد جهان‌بینی و خودآگاهی اجتماعی‌اند. جمعی از آن‌ها مباشران سینمای تجاری سابق‌اند که زیرکانه خود را با شرایط جدید تطبیق می‌دهند تا بتوانند موقعیت خود را در سینمای پس از انقلاب حفظ کنند. در واقع آن‌ها ساختار سینمای سابق را احضار می‌کنند و به آن پوشش اسلامی می‌دهند و با حذف رقص و آواز و تن‌نمایی و با افزایش حادثه‌سازی و شعارهای انقلابی می‌کوشند که خود را فیلم‌سازانی در خدمت نظام جدید نشان دهند. فیلم‌های این دوره از حیث مضمون چند محور ثابت دارند: یا به ساواک و شقاوت‌های ساواکی‌ها توجه نشان می‌دهند؛ مثل فیلم **طلوع انفجار** (پرویز نوری، ۱۳۵۹)، **برنج خونین** (امیر قویدل، ۱۳۶۰)، **اعدامی** (محمدباقر خسروی، ۱۳۶۰)، **اشباح** (رضا میرلوحی، ۱۳۶۲)؛ یا به مبارزات مردم و روحانیان علیه رژیم پهلوی می‌پردازند؛ مثل **خونبارش** (امیر قویدل، ۱۳۵۹)، **فریاد مجاهد** (مهدی معدنیان، ۱۳۵۹)، **در محاصره** (اکبر صادقی، ۱۳۶۰)، **سرباز اسلام** (امان منطقی، ۱۳۵۹)، **از فریاد تا ترور** (منصور تهرانی، ۱۳۵۹)؛ یا به گذشته برمی‌گردند و مبارزات روستاییان را بر ضد خان‌های ستم‌گر دست‌مایهٔ کار قرار می‌دهند؛ مثل **عصیانگران** (جهانگیر جهانگیری، ۱۳۶۰)، **دادا** (ایرج قادری، ۱۳۶۱)، **آفتاب‌نشین‌ها** (مهدی صباغ‌زاده، ۱۳۶۰)، **دادشاه** (حبیب کاوش، ۱۳۶۲)؛ یا پس از وقوع جنگ تحمیلی فیلم‌هایی حادثه‌ای و تبلیغی در این زمینه ارایه می‌دهند؛ مثل **مرز** (جمشید حیدری، ۱۳۶۰)، **برزخی‌ها** (ایرج قادری، ۱۳۶۱)، و مانند این‌ها.

این دوره از جهت کمی و کیفی یکی از بدترین دوره‌های فیلم‌سازی تاریخ سینمای ایران به‌حساب می‌آید. تولید فیلم از نظر کمی به حداقل رسیده است و اغلب این فیلم‌ها نیز پاسخ مثبتی از گیشه دریافت نمی‌دارند. بسیاری از ستاره ـ بازیگران از این عرصه کوچ می‌کنند یا امکان

بازیگری پیدا نمی‌کنند، یا فیلم‌سازان جرئت نمی‌کنند که از آن‌ها استفاده کنند. در نتیجه بازیگرانِ نابلد و ناشناخته ایفاگر نقش‌های اصلی این دوره می‌شوند، یا فیلم‌سازان از بازیگران تئاتر بهره می‌گیرند که بسیاری از آن‌ها تجربهٔ بازیگری جلوی دوربین را ندارند و جذابیتی برای تماشاگران به وجود نمی‌آورند. اغلب فیلم‌های این دوره از نظر فرم و تکنیک و داستان‌گویی و بازیگری سطح نازلی دارند و به دلیل شعارگرایی بیش از حد حاصلی جز ملال به بار نمی‌آورند. در میان فیلم‌های این دوره فقط **اشباح** اثر رضا میرلوحی برای کیفیت تکنیکی خوب فیلم، **خونبارش** از امیر قویدل برای استفاده از عوامل مستند در متن فیلم داستانی، و **اعدامی** از محمدباقر خسروی برای نگرش طنزآمیز به مسئلهٔ ساواک تا حدودی قابل توجه‌اند. در کنار فیلم‌سازان حرفه‌ای تعدادی از فیلم‌سازان روشن‌فکر نیز با انگیزه‌های کاملاً سیاسی در این دوره فیلم‌هایی ساختند که دیرهنگام آمادهٔ نمایش شدند و به دلیل مغایرت با معیارهای ممیزی جدید امکان نمایش عمومی نیافتند. از این قبیل هستند فیلم‌های **آقای هیروگلیف** (غلام‌علی عرفان، ۱۳۵۹)، **طپش تاریخ** (حسین فردوست، ۱۳۵۸) و **تاریخ‌سازان** (هادی صابر، ۱۳۵۹).

این فیلم‌ها البته از نظر هنری اعتبار چندانی نداشتند، و در صورت نمایش نیز تأثیری در روند فیلم‌سازی این سرزمین به جا نمی‌گذاشتند. البته در همین زمان از فیلم‌های شاخصی چون **چریکهٔ تارا** و **مرگ یزدگرد** اثر بهرام بیضایی، **خط قرمز** ساختهٔ مسعود کیمیایی نیز باید یاد کنیم که به‌نمایش عمومی درنیامدند.

دورهٔ دوم) این دوره از اوایل دهۀ ۶۰ شروع می‌شود و تقریباً تا نیمهٔ دوم این دهه به طول می‌انجامد. در این دوره حاکمیت جدید اقتدار خود را به جریان فیلم‌سازی اعمال می‌کند و چنان که گفتیم صاحب نوعی سینمای دولتی می‌شویم؛ اما این دوره از نظر کیفی تفاوت چندانی با دورهٔ اول ندارد، و فقط تعدادی از فیلم‌سازان سینمای تجاری سابق و پاره‌ای از فیلم‌سازان روشن‌فکر از جریان فیلم‌سازی حذف می‌شوند. سینما باز هم تحت سیادت سیاست است و فیلم‌سازان تحت نظارت دولتی و با تفسیرهای رسمی فیلم‌های شعاری و ملال‌آوری دربارهٔ ساواک و بی‌عدالتی رژیم پهلوی و چپاول‌گری سرمایه‌داران و باندهای مواد مخدر و خان‌های ستم‌گر و یاغی‌های قهرمان و جنگ و ... ارایه می‌دهند. زن در این فیلم‌ها تقریباً حذف شده یا به حاشیهٔ رویدادها تبعید گشته است. فیلم‌ها از نظر فرم و تکنیک و داستان‌گویی ضعیف‌اند و جذابیتی برای تماشاگر ندارند. بازیگران این دوره نیز به استثنای یکی دو تن که از سینمای گذشته به جا مانده‌اند، محبوبیتی در بین تماشاگران ندارند. در میان خیل فیلم‌های بی‌مایهٔ این دوره چند فیلم از تشخص و موفقیت بیش‌تری برخوردار می‌شوند. خسرو سینایی در فیلم **هیولای درون** (۱۳۶۳) با اتکا به نگاهی روان‌شناختی به تعارض‌های روحی یک ساواکی فراری می‌پردازد. مرد به روستای دوری می‌رود و در آن‌جا مرز واقعیت و خیال در ذهن‌اش شکسته می‌شود، و تعادل روحی‌اش به هم می‌ریزد؛ در نیمهٔ دوم فیلم روحِ همسر مردهٔ مرد را احضار می‌کند، و با توسل به تمهیداتی فرسوده مرد را به داوری می‌خواند. روح زن، با لباس سفید و دندان‌های زرد و لب‌های کبود و صورت

مهتاب‌گون ظاهر می‌شود و با خطابه‌ای پانزده دقیقه‌ای مرد را به محاکمه می‌کشد و فراز و نشیب‌های زندگی او را آشکار می‌کند. **هیولای درون**، پس از **زنده‌باد ...**، دومین فیلم سینمایی سینایی است، در سطح عام و خاص موفقیت لازم را به دست نمی‌آورد.

بازجویی یک جنایت (محمدعلی سجادی، ۱۳۶۳) فیلم شاخص دیگر این دوره است که تا حدودی هم‌دلی منتقدان را جلب می‌کند. سجادی، که سابقه‌ای در ساختن فیلم‌های تجربی و آماتوری دارد، در اولین ساختهٔ سینمایی خود داستانی پلیسی را دست‌مایه قرار می‌دهد؛ اما در فراسوی این داستان درصدد بر می‌آید که هم‌چون فیلم‌های سیاسی و اجتماعیِ ایتالیا از لایه‌های ظاهری قصه فراتر برود و مفاسد اجتماعی دورهٔ پهلوی را زیر ضرب قرار بدهد. سرمایه‌داری به نام هدایت‌نیا به قتل می‌رسد و تحقیق پیرامون علل مرگ او سبب می‌گردد که تعارض لایه‌های مختلف سرمایه‌داری مدرن و سنتی، انشقاق طبقاتی در دورهٔ پهلوی، تعارض کار و سرمایه، فساد بوروکراسی و سیستم قضایی آن دوره مورد افشاگری قرار بگیرد. داستان به‌طور بالقوه مصالح لازم را برای آفرینش فیلمی اجتماعی در اختیار فیلم‌ساز قرار می‌دهد؛ اما شخصیت‌های زیاد و گاه زاید، نوسان فیلم در میان سبکی واقع‌گرا و گاه استیلیزه، بیان تصویری متظاهرانه و آماتوری، بازگشت به‌گذشته‌های متعدد و تودرتو، گفت‌وگونویسی متناقض، که در میان شعارگرایی و قطعه ادبی‌نویسی و مکالمات واقع‌گرا در نوسان است، به ساختار فیلم آسیب می‌رساند. در نتیجه فیلم ارتباط لازم را با تماشاگر عام برقرار نمی‌کند.

نقطهٔ ضعف (محمدرضا اعلامی، ۱۳۶۳) یکی دیگر از فیلم‌های این دوره است. اعلامی این فیلم را براساس داستانی به همین نام نوشتهٔ آنتونیوس ساماراکیس ساخته است و اولین فیلم خوب سینمای پس از انقلاب و بهترین فیلم دورهٔ فیلم‌سازی اعلامی است. در کنار این فیلم‌ها ایرج قادری با فیلم **تاراج** (۱۳۶۳) و مهدی صباغ‌زاده با فیلم **سناتور** (۱۳۶۳) مضامین سیاسی روز را با حادثه‌پردازی درآمیختند و موفق شدند که اقبال تماشاگران عام را جلب کنند و به سهم خود تأثیر مثبتی در تعالی اقتصادی سینمای انقلاب داشته باشند.

در همین دوره نسلی از فیلم‌سازان جوان نیز ظهور کردند که با وام‌های دولتی و در پیشگاه مردم مشق فیلم‌سازی می‌کردند. محسن مخملباف با عرضهٔ فیلم‌های **توبهٔ نصوح** (۱۳۶۱)، **دو چشم بی‌سو** (۱۳۶۳) و **استعاذه** (۱۳۶۳)، رسول ملاقلی‌پور با ساختن فیلم‌های **نینوا** (۱۳۶۳) و **بلمی به سوی ساحل** (۱۳۶۳)، ابوالفضل جلیلی با فیلم‌های **میلاد** (۱۳۶۳) و **بهار** (۱۳۶۴)، سعید حاجی‌میری با فیلم‌های **آوای مهر** (۱۳۶۲) و **توهّم** (۱۳۶۴)، اکبر حُر با فیلم‌های **فقیر و غنی** (۱۳۶۱) و **ما ایستاده‌ایم** (۱۳۶۳) و ... در این ردیف قرار می‌گیرند. این فیلم‌سازان به پسندگیشه و تحصیل سود توجهی نداشتند و چون در آن هنگام با آداب فیلم‌سازی به اندازهٔ کافی آشنا نبودند فیلم‌هایی که آفریدند آثاری بود که مخاطبان زیادی را جلب نمی‌کرد و به سهم خود باعث بحران سینمای ایران می‌گردید. بنابراین سینمای دولتی ایران در نیمهٔ اول دههٔ ۶۰ نتایج مطلوبی به بار نیاورد و سینما را با بحران عمومیِ فرهنگی و اقتصادی روبه‌رو کرد. در نتیجه لازم

می‌آمد که مسئولان سینمایی در سیاست‌های خود تجدید نظر کنند و برای ارتقای کمی و کیفی سینمای ایران تدابیری بیندیشند. این گونه بود که گروه مدیریتی سیدفخرالدین انوار و سیدمحمد بهشتی چاره‌اندیشی کردند و در سیاست‌های قبلی انعطاف نشان دادند و دورهٔ تازه‌ای برای سینمای پس از انقلاب به‌وجود آوردند.

دورهٔ سوم) این دوره از نیمهٔ دوم دههٔ ۶۰ تا اوایل دههٔ ۷۰ به طول می‌انجامد و یکی از دوره‌های درخشان سینمای پس از انقلاب را رقم می‌زند. سیاست‌گذاران سینمایی با اهدای جایزه به فیلم‌های خانوادگی **مترسک** (حسن محمدزاده، ۱۳۶۳) و **گل‌های داودی** (رسول صدرعاملی، ۱۳۶۳) سرمشق جدیدی برای فیلم‌سازی ترسیم می‌کنند و تا حدودی سینمای ایران را از دایرهٔ بستهٔ مضامین سیاسی آزاد می‌کنند. فیلم‌های **گل‌های داودی** و **مترسک** گیشهٔ موفقی دارند و پس از آن ساختن ملودرام‌های خانوادگی فراگیر می‌شود و مردم نیز که از فیلم‌های شعاری و سیاسی به ستوه آمده‌اند از اغلب این فیلم‌ها استقبال می‌کنند. فیلم‌های **پدربزرگ** (مجید قاری‌زاده، ۱۳۶۴)، **گمشده** (مهدی صباغ‌زاده، ۱۳۶۴)، **بی‌پناه** (علی‌رضا داودنژاد، ۱۳۶۵) و **بگذار زندگی کنم** (شاپور قریب، ۱۳۶۵) از جمله فیلم‌هایی هستند که در این طیف ساخته شده‌اند و با موفقیت تجاری نیز روبه‌رو گردیده‌اند؛ اما هدف اصلی سیاست‌گذاران در این دوره ارتقای کیفی سینمای ایران است و بدین منظور آن‌ها فقط نمی‌توانند به نیروی گروه معینی از فیلم‌سازان بسنده کنند. لازم است که شرایطی فراهم شود که دیگر فیلم‌سازان نیز به کار فراخوانده شوند؛ اما مشکل این‌جا است که برخی از مسئولان تکلیفشان با این دیدگاه روشن نیست:

> سینمای روشنفکری در بهترین جلوه‌اش حالت اپوزسیونی داشت. فیلمساز قدیمی فکر می‌کند که جوهر روشنفکری فیلم‌هایش را ژست اپوزسیونی آن تأمین می‌کند. خُب درحال حاضر در برابر یک رژیم مردمی انگیزه‌ای برای این‌کار وجود ندارد. از سوی دیگر، مردم ما نسبت به سینمای روشنفکری گذشته نوعی بدبینی دارند. آن سینما اگرچه با رژیم شاه مخالفت‌های ملیحی می‌کرد، در عین حال از نیش‌زدن به مذهب هم غافل نبود. در نتیجه مردم و مسئولین نسبت به آقایان مشکوکند. در نتیجه آن‌ها ابتدا باید فیلمی بسازند تا حسن نیت خود را ثابت کنند، آنوقت ادعای روشنفکری کنند و از دولت تقاضای حمایت داشته باشند.[1]

اما به تدریج ارتباط و مکالمه بین فیلم‌سازان خلّاق و مسئولان سینمایی به وجود می‌آید و مخرج‌های مشترکی کشف می‌شود و بدبینی‌های اولیه تا حدودی رنگ می‌بازد. به این ترتیب گروه‌های دیگری از فیلم‌سازان امکان فعالیت پیدا می‌کنند و با فیلم‌هایی که می‌آفرینند تحولی در سینمای ایران پدید می‌آورند. امیر نادری با فیلم **دونده** (۱۳۶۴) اولین سفیر این دگرگونی به

---

۱. گفت‌وشنود با معاون فرهنگی بنیاد سینمایی فارابی، نقش قلم، شمارهٔ ۴.

حساب می‌آید. **دونده** اولین فیلم سینمایی پس از انقلاب است که در جشنواره‌های خارجی مورد تحسین قرار می‌گیرد و فضا را برای درخشش فیلم‌های دیگر ایرانی فراهم می‌کند. به دنبال امیر نادری فیلم‌سازان دیگری نیز از راه می‌رسند و هر کدام با فیلم‌هایی که می‌آفرینند جوّ سنگین و یک‌نواخت سینمای دولتی را می‌شکنند. علی حاتمی با فیلم **کمال‌الملک**، داریوش مهرجویی با فیلم **اجاره‌نشین‌ها** و سپس **هامون**، بهرام بیضایی با فیلم‌های **باشو، غریبهٔ کوچک** و **شاید وقتی دیگر**، عباس کیارستمی با فیلم‌های **خانهٔ دوست کجاست، کلوزآپ، مشق شب**، مسعود کیمیایی با فیلم **دندان مار** و ناصر تقوایی با فیلم **ناخدا خورشید** هر کدام به سهم خود باعث ارتقای کیفی سینمای ایران می‌شوند. در کنار فیلم‌سازان قدیمی نسل تازه‌ای نیز از راه می‌رسند که از سرمشق‌ها تبعیت نمی‌کنند و فیلم‌های ارزنده‌ای عرضه می‌دارند. در میان فیلم‌سازان این نسل کیانوش عیاری با فیلم‌های **شبح کژدم** و **آن‌سوی آتش** و علی ژکان با فیلم **مادیان** از اعتبار بیش‌تری برخوردارند. از میان طیف فیلم‌سازان جدیدتر نیز آن‌هایی که مستعدترند، از جمله محسن مخملباف و ابراهیم حاتمی‌کیا و ابوالفضل جلیلی در فیلم‌های قبلی خود تجدید نظر می‌کنند، با آداب فیلم‌سازی هرچه بیش‌تر آشنا می‌شوند، و فیلم‌های در خور توجهی می‌آفرینند. در صدر این گروه فیلم‌سازان، محسن مخملباف است که با فیلم‌های **دستفروش، عروسی خوبان، بای‌سیکل‌ران** و **ناصرالدین‌شاه آکتور سینما** هویت تازه‌ای از خود بروز می‌دهد. نسلی که در وجود مخملباف آرمان‌های خود را باز می‌یافت، در مواجهه با واقعیت‌های ناسازگار چون و چرا می‌کرد و مردد می‌شد و یقین‌هایش را گم می‌کرد. مخملباف نیز به همراه این نسل شک می‌کرد و پرسش می‌کرد و این پرسش‌ها را در آثارش بازتاب می‌داد. در عین حال مخملباف از حصار خود به در می‌آید و فیلم‌های دیگران را نیز می‌بیند و با زیبایی‌شناسی سینما آشنایی بیش‌تری پیدا می‌کند. مخملباف که در این سال‌ها خود را فیلم‌ساز مردمی می‌داند پرسش‌های نسل انقلاب را باز می‌تاباند. این نسل نیز مخملباف را باور می‌کند و پاسخ پرسش‌هایش را در فیلم‌های او جست‌وجو می‌کند. به همین دلیل در این دوره مخملباف محبوب‌ترین فیلم‌ساز سینمای جدی و فرهنگی ایران است؛ به‌گونه‌ای که فیلم‌های او به‌رغم پیروی نکردن از معیارهای سینمای متفنن، معمولاً، با اقبال تماشاگران مواجه می‌شوند.

در این دوره سینمای هنری ایران با حمایت آشکار بنیاد سینمای فارابی درخشش کم‌نظیری در جشنواره‌های جهانی پیدا می‌کند و خصوصاً عباس کیارستمی با فیلم‌های **خانهٔ دوست کجاست** به ستارهٔ اول این جشنواره‌ها بدل می‌گردد.

اما با این همه پاره‌ای از مفسران به سینمای این دوره به کنایه سینمای گل‌خانه‌ای می‌گویند؛ سینمایی که با کمک‌های دولت به حیات خود ادامه می‌دهد و اگر به حال خود رها شود دچار بحران می‌گردد. با این همه، گروهی حتی سینمای گل‌خانه‌ای را بر نمی‌تابند و سینمای این دوره را مورد تعرض قرار می‌دهند و سیدمحمد خاتمی را از وزارت ارشاد ناگزیر به استعفا می‌کنند و به تبع آن گروه پُردوام فخرالدین انوار و محمد بهشتی نیز از هم می‌پاشد و سینمای ایران وارد دورهٔ

تازه‌ای می‌شود.

دورهٔ چهارم) این دوره از آغاز دههٔ ۱۳۷۰ شروع می‌شود و تا سال ۱۳۷۶ به طول می‌انجامد. در این دوره، ظاهراً، کمک‌های دولتی حذف شده است و سینماگران ایرانی به حال خود رها شده‌اند و برای رسیدن به خودکفایی اقتصادی می‌باید به علایق مخاطب عام توجه بیش‌تری نشان بدهند. پاره‌ای از فیلم‌سازان به جذابیت‌های عمومی می‌اندیشند و از بازیگران جوان و خوش‌سیما برای جذب تماشاگر استفاده می‌کنند و از بازار فیلم پاسخ مثبت دریافت می‌دارند و سرمشق جدیدی برای فیلم‌سازان دیگر ترسیم می‌کنند. به‌نظر می‌رسد که دورهٔ ستاره‌سالاری، که تعطیل شده بود، بار دیگر احیا می‌شود؛ اما مسئولان جدید سینمایی، سینمای یارانه‌ای را به شکل جدیدی احیا می‌کنند و امکانات دولتی را در اختیار فیلم‌سازانی قرار می‌دهند که بیش‌تر از معیارهای سینمای حادثه‌ای عامه‌پسند تبعیت می‌کنند. **افعی** ساختهٔ محمدرضا اعلامی (۱۳۷۲)، که با اقبال تماشاگران روبه‌رو شد، سرآغاز ساخت این «نوع» فیلم‌ها است. در مورد این قبیل فیلم‌ها، که جریان غالب فیلم‌سازی این دوره را شکل می‌داد، می‌توان اصطلاح «فیلمفارسی هالیوودی» را به کار گرفت؛ چرا که سازندگان این فیلم‌ها معمولاً از آثار حادثه‌ای سینمای امریکا، و قهرمانانی چون آرنولد و رمبو تأثیر می‌گرفتند، و با سوءِاستفاده از ارزش‌های رسمیت یافتهٔ جامعه، از قبیل جنگ و انقلاب و مبارزه با ایادی امریکا و ... هدفی جز تحصیل سود نداشتند. این فیلم‌ها از جهات مختلف نتایج زیان‌باری برای سینمای ایران به‌بار آوردند. نخست این که سازندگان این فیلم‌ها فقط پوستهٔ ظاهری آثار هالیوودی را سرمشق قرار می‌دادند و از جهت فن و صناعت، هرگز، نمی‌توانستند با آن‌ها برابری کنند؛ دوم این که از نظر داستان‌گویی، حادثه‌سازی، و شخصیت‌پردازی در مرحله‌ای به مراتب فروتر از آثار امریکایی قرار داشتند و بیش‌تر از موازین «فیلمفارسی» سابق تبعیت می‌کردند. نتیجه آن که «فیلمفارسی هالیوودی» به کاریکاتور مسخرهٔ فیلم‌های امریکایی بدل می‌گشت. در این فیلم‌ها برخی مضامین ارزشی مستمسک قرار می‌گرفت تا آثار خشونت‌آمیزی به بازار عرضه شود. با این توجیه که قالب جذاب فیلم‌های هالیوودی محمل مناسبی برای نشر فرهنگ آرمانی محسوب می‌شود؛ غافل از این که قالب و محتوا با هم تجانس درونی دارند، و مفاهیم آرمانی و انقلابی هرگز نمی‌توانند از طریق شکل‌های سینمای تجاری امریکا بیان شوند.

تاریخ هنر همواره بستر شکل‌گیری قالب‌های نوین بوده است. تحولات اجتماعی در ساختارهای هنریِ کهنه تأثیر می‌گذارند و ارزش‌های جدید در قالب‌های نوین متجلی می‌شوند. هم‌چنان که نمی‌توان به کمک قالبِ قصیده، که عمدتاً در خدمت مدح شاهان بود، مفاهیم امروزین انقلاب را بیان کرد، به همان نسبت نمی‌توان قالب سینمای هالیوود را به نفع آرمان‌های ادعایی این قبیل فیلم‌سازان به کار بست. طُرفه آن که اکثر این فیلم‌ها خصوصاً در پایتخت فروش چندان نظرگیری نداشتند. با وجود این ساخت این فیلم‌ها به کمک یارانه‌های دولتی سیر صعودی داشتند. **سجادهٔ آتش** (احمد مرادپور، ۱۳۷۲)، **ویرانگر** (ابوالقاسم طالبی، ۱۳۷۴)، **بالاتر از خطر** (سعید

عالم‌زاده، ۱۳۷۵)، **شوک** (ناصر مهدی‌پور، ۱۳۷۵)، **مردی شبیه باران** (سعید سهیلی، ۱۳۷۵)، **سرعت** (محمدحسین لطیفی، ۱۳۷۵)، **یورش** (محسن محسنی‌نسب، ۱۳۷۶)، **نابخشوده** (ایرج قادری، ۱۳۷۵) و... از جمله فیلم‌هایی است که با چنین هدفی ساخته شدند. در این سال‌ها جمشید هاشم‌پور به بازیگر شاخص این نوع سینما بدل گشت.

ویژگی دیگر این دوره ورود بی‌رویهٔ فیلم‌سازان جوان و ناآزموده است. البته این جوان‌گرایی می‌توانست فی‌نفسه قابل تقدیر باشد، مشروط بر این که جوانان با ایده‌های جدید پا به میدان بگذارند و سینمای موجود را از چنبرهٔ شکل‌ها و مضامین تکراری وارهانند؛ اما در این دوره اغلب نوآمدگان به همان راهی می‌رفتند که امثال ایرج قادری و محمدرضا اعلامی رفته بودند؛ با این تفاوت که این نورسیدگان از جهت شناخت تکنیک فیلم‌سازی در آغاز راه بودند، اما سینمای هنری و جشنواره‌ای، که مخاطبان خود را در آن سوی مرزها جست‌وجو می‌کرد، دچار مشکل جدی نشد. **زیر درختان زیتون** و **طعم گیلاس** از عباس کیارستمی، **سلام سینما** و **گبه** از محسن مخملباف، **بادکنک سفید** از جعفر پناهی، **بچه‌های آسمان** از مجید مجیدی در همین دوره ساخته شدند و به جشنواره‌های جهانی راه یافتند و اغلب آن‌ها نیز افتخاراتی برای سینمای ایران کسب کردند. این مسئله سبب شد که بسیاری فیلم‌سازان جوان از سرمشق کیارستمی تبعیت کنند و به شکل غیرمبتکرانه‌ای از پوستهٔ ظاهری آثار کیارستمی تأثیر بگیرند. به همین دلیل فیلم‌های جشنواره‌ای این دوره به طرز تأسف‌آوری یک دست و یک شکل و یک قواره شده بود. به قول گادفری چشایر، منتقد مجلهٔ فیلم کامنت: «فیلم ایرانی برای این که مورد توجه قرار بگیرد، باید تازه و قوی و باکیفیت باشد و هرگز نباید گرفتار تکرار شود... فیلم‌های ایرانی اکنون مورد تقلید قرار می‌گیرند که البته به هیچ وجه گرایش درستی نیست.»

در واقع توجه به فیلم‌های جشنواره‌ای و سرمشق گرفتن از الگوهای موفق آن موجب امنیت مادی و هنری می‌گردید و این فیلم‌سازان را از خطرات داخلی نیز مصون می‌داشت. بنابراین بسیاری از فیلم‌سازان، به خصوص فیلم‌سازان نوآمده، به این زمینه گرایش پیدا می‌کردند.

دورهٔ پنجم) این دوره از دوم خرداد ۱۳۷۶ آغاز شده است و تاکنون نیز ادامه دارد. از ویژگی‌های مهم این دوره توجه به تنگناهای اجتماعی و رنج‌های انسان معاصر و اهمیت نسبی فیلم‌سازی در بخش خصوصی نسبت به فیلم‌سازی دولتی است. در واقع فیلم‌سازان این دوره از بهشت گل‌خانه‌ای بیرون آمده‌اند و تصویر واقع‌بینانه‌تری از مسائل بشری ترسیم می‌کنند. فیلم‌سازان در گزینش مضامین ابتکار عمل بیش‌تری به دست آورده‌اند. سینمای اجتماعی رشد بیش‌تری پیدا کرده است و سینمای فرهنگی فقط به فیلم‌های جشنواره‌ای محدود نمی‌شود. فیلم‌های **بانوی اردیبهشت** (رخشان بنی‌اعتماد)، **دو زن** (تهمینه میلانی)، **مصایب شیرین** (علی‌رضا داودنژاد)، **دختری با کفش‌های کتانی** (رسول صدرعاملی)، **شوکران** (بهروز افخمی) و ... از جمله فیلم‌هایی هستند که به دنبال اصلاحات اخیر ساخته شده‌اند. اما در کنار این گرایش مطلوب پاره‌ای از فیلم‌سازان سینمای تجاری نیز از شرایط موجود فقط به قصد سودآوری بهره

می‌گیرند و آن‌ها تا حدودی به فضای موجود آسیب می‌رسانند.

از آن چه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت اگر جزم‌اندیشان سینمای موجود را بیش‌تر تحمل کنند و اگر تاجرپیشگان سینمای اجتماعی را با نمایش عشق‌های رسوا نیالایند چشم‌انداز امیدبخشی برای سینمای فعلی قابل تصور خواهد بود؛ سینمایی که تک بُعدی و جزم‌اندیش و فرمایشی نیست؛ سینمایی که در آن انواع گرایش‌های سینمایی ارتباط و هم‌زیستی آزادانه و هم‌دلانه‌ای با هم برقرار می‌کنند.

مجله‌های سینمایی، از آغاز تا امروز

عبدالحمید شعاعی تهرانی

در سال‌های اول انقلاب که برای تدوین فرهنگ مطبوعات ایران در کتابخانه مرکزی دانشگاه مشغول بودم، ضمن فهرست‌برداری، به مجله‌ای برخوردم به نام سینما و نمایشات، که در واقع اولین مجلهٔ سینمایی ایران بود. این نشریه را تا آن موقع به طور مبهم مجلهٔ نمایش می‌دانستند و تاریخ نشر آن را ۱۳۱۷ ش. من در جلد سوم کتاب نام‌آوران سینما (ص ۴۶) این اشتباه را عیناً منتقل نموده بودم. با به دست آمدن این شمارهٔ نفیس معلوم شد که صاحب و مؤسس این مجله علی وکیلی و مدیریت و سردبیری آن با اسحق زنجانی بوده و نخستین شمارهٔ آن در مرداد ماه ۱۳۰۹ منتشر شده است.

شماره اول این مجلهٔ ماهانه در ۳۶ صفحه با قطع ۲۱×۱۵/۵ سانتی‌متر منتشر شده است. در این شماره دربارهٔ دلایل تأسیس و مقصود گردانندگان نوشته شده است: «سینما امروز یکی از عوامل مهم زندگانی اجتماعی و یکی از وسایل عمده تهذیب و تربیت نوع انسانی محسوب است... و اما مقصود از تأسیس این مجله البته بر کلیه اهالی محترم مشهود و معلوم است که متأسفانه در نتیجه علوم وسایل لازمه این موضوع شرکت و این عامل بزرگ اجتماعی در این ملک باستانی در بوته اغفال بوده و تا قبل از چند سال ابداً اثری از این صنعت شریف در ایران وجود نداشته... و اما چون یگانه سرمایه پیشرفت در هر فن و شغلی معرفت کامل به آن فن و اطلاعات لازمه در آن شغل است لذا ما نیز مقصد و مرام خود و مجله را این موضوع قرار دادیم که به قدر مقدور و در حدود مطالعات و تجربیات خود بتوانیم علاقمندان سینما را از جریانات روزانه این صنعت در عالم و وسایل ترقی آن و اختراعات جدید مسبوق داریم...».

فهرست مقالات شمارهٔ اول سینما و نمایشات عبارت است از: مقصود از تأسیس مجله، سینما در ایران؛ اخلاق آرتیست، فیلم‌های خوب، سینماهای دایر طهران و پروگرام‌های فعلی.

تاکنون از این مجله دو شماره بیش‌تر به دست نیامده و شرح شمارهٔ دوم آن در جلد سوم تاریخ جراید و مجلات ایران صدر هاشمی (ص ۵۵) مندرج است.

سال ۱۳۲۲ **هولیوود** دومین مجلهٔ سینمایی که با مدیریت امیرمعز در تیرماه ۱۳۲۲

منتشر شد هولیوود نام داشت. این مجله دو هفتگی در ۲۰ صفحه با قطع ۱۱×۱۷ س.م و سپس با قطع ۲۱×۲۸ س.م به بهای ۵ و ۱۰ ریال عرضه شد.

نویسندگان این مجله احمد ابریشمی، ایرج پزشکزاد، آلبرت برناردی و جلال نعمت‌اللهی بودند. در مقدمه شمارهٔ اول مجله می‌خوانیم: «... وقتی که دنیا در آتش عجیب بزرگ خویش میسوزد... وقتی که داس مرگ هر لحظه خرمن هستی هزاران نفر را قطع می‌کند... در این هنگام یکدسته‌گل قشنگ و دلفریب به دست شما میرسد... این دسته‌گل معطر و زیبا هولیوود نام دارد.»

این مجله به ضمیمه «ایران مصور» و «مجله جوانان» با امتیاز جعفر جهان، که مدیر داخلی آن حمید احمدی بود، منتشر شد.

مجله هولیوود چاپی ممتاز و گراورهای زیبایی داشت و علاوه بر مطالب سینمایی صفحاتی به موزیک، تئاتر و مُد نیز اختصاص داده بود. هولیوود در زمان کوتاه انتشار خود ویژه‌نامه‌هایی به افتخار فردریک مارچ، نیلسون ادی و لی‌لی پونز، که به ایران سفر کرده بودند، منتشر ساخت.

ناشر مجله از شمارهٔ دوم، که در شهریور ۱۳۲۲ منتشر شد، کانون آگهی آذر و سپس بنگاه افشاری بود. اشتراک ۱۲ شماره یک‌صد ریال از شماره دوم ۱۶۰ ریال و تک شمارهٔ اول ۱۰ ریال، دوم ۱۵ ریال و بعد به ۲۰ ریال افزایش داده شد.

سال ۱۳۲۳ **ایران‌فیلم** شرکت سهامی فیلم‌برداری ایران‌فیلم تصمیم به انتشار مجله‌ای برای شناساندن فیلم و محصولاتی که در استودیوی ایران‌فیلم تهیه می‌شد گرفت، و به همین مناسبت در سال ۱۳۲۳ مجله‌ای به نام ایران فیلم متولد شد، که سرپرست، مدیر و مؤسس آن داود ایران‌پور بود.

مجله هر پانزده روز یک بار در بیست صفحه و قطع ۲۱×۲۹ س.م منتشر می‌شد.

اشتراک سالانه دویست ریال و تک شماره ده ریال بود.

مهم‌ترین مقالات شمارهٔ اول، چارلی چاپلین در ایران، هدی لامار و جوانان ایران‌فیلم بود.

سال ۱۳۲۴ **هنرپیشگان ایران** به ضمیمه روزنامه یزدان، که صاحب امتیاز آن جعفر منصوریان بود، و به همت فکور، منصوریان و ارجمند مجلهٔ هفتگی هنرپیشگان در ۱۶ صفحه با قطع ۱۷×۲۴ س.م و بهای ۵ ریال در سال ۱۳۲۴ منتشر شد. در سرمقالهٔ این مجله می‌خوانیم: «... ابروها را در هم کشید: دیگر موضوع کم بود مجله مطربها راه انداختید؟ این شخص یک پیرمرد موقر و متجدّد بود، راستی فکر کنید طرز فکر و قضاوت بعضی از طبقات ما چگونه است... ما یقین کامل داریم که به زودی با نشر این نشریه کوچک ارزش حقیقی فن شریف هنرپیشگی را بعموم ایرانیان پاک‌سرشت نشان داده و به عموم ثابت می‌کنیم که تنها راه اصلاح جامعهٔ ایرانی ترویج این هنر است...»

مجلهٔ هنرپیشگان ایران فقط دو شماره انتشار یافت.

سال ۱۳۲۵ ستارگان نشریه‌ای دو هفتگی بود که مدیر و نگارنده و ناشر آن اصغر قالیباف و سردبیر آن باقر صمیمی بودند. ستارگان در سال ۱۳۲۵ در ۱۶ صفحه و قطع ۳۵×۲۵/۵ س.م منتشر شد.

سال ۱۳۲۸ اخبار هنر و هنرمندان
این مجله از انتشارات هنرهای زیبای کشور (ادارهٔ روابط بین‌المللی) بود، که در خردادماه ۱۳۲۸ به مسئولیت فریدون پیرزاد منتشر شد. محل انتشار مجله تهران بود، و در ۵۰ صفحه و در قطع ۲۰×۱۴ س.م منتشر می‌شد.

سال ۱۳۳۰ عالم هنر دکتر اسماعیل کوشان با تأسیس استودیو پارس‌فیلم به تهیه فیلم‌های بسیاری دست زد و چون احساس کرد که باید برای تبلیغ فیلم‌هایی که تولید می‌کند رسانه‌ای تبلیغی داشته باشد مجلهٔ عالم هنر را منتشر کرد. عالم هنر به صاحب امتیازی دکتر اسماعیل کوشان و مدیریت و سردبیری علی کسمایی پا گرفت.
اولین شمارهٔ این مجله روز جمعه ۲۲ شهریور ۱۳۳۰ عرضه شد. ابتدا ماهانه بود و سپس هر پانزده روز یک بار، روزهای جمعه، منتشر شد. عالم هنر ۳۶ صفحه داشت، قطع آن ۲۴×۱۷ س.م و اشتراک یک‌ساله‌اش ۱۴۰ ریال و تک‌شمارهٔ آن ۶ ریال بود.

فیلم مجلهٔ دیگری که در سال ۱۳۳۰ پاگرفت مجله فیلم بود که به ضمیمه مجلهٔ ماه با صاحب امتیازی محمدعلی شیرازی منتشر شد. این مجله را سیروس قهرمانی و تقی مختار اداره می‌کردند و سردبیر آن اسماعیل مزارعی بود. انتشار اولیهٔ مجلهٔ فیلم در آبان‌ماه ۱۳۳۰ بود، و دورهٔ جدید انتشار آن چهارشنبه ۲۰ خرداد ۱۳۴۰ به صورت ماهانه و با حجم ۳۲ صفحه و اندازهٔ ۳۳/۵×۲۳/۵ س.م بود.

سال ۱۳۳۱ عالم سینما استودیوی البرزفیلم اولین شماره مجلهٔ عالم سینما را روز یک‌شنبه سوم فروردین ماه ۱۳۳۱ به صاحب امتیازی انصاری و مسئولیت ابوالقاسم رضایی و سردبیری احمد مغازه‌ای
و هم‌کاری پرویز خطیبی به صورت دو هفتگی (یک‌شنبه‌ها) در ۲۴ صفحه با قطع ۲۴×۱۷ س.م منتشر کرد.
در شمارهٔ اول مجله می‌خوانیم: «با انتشار اولین شماره مجله عالم سینما یک قدم دیگر برای احیای هنر سینما در ایران بر میداریم. این مجله که نشریهٔ استودیوی فیلم‌برداری البرز می‌باشد برای آن چاپ و نشر میگردد که علاقمندان به سینما را بیش از پیش در جریان پیشرفت این فن مهم بگذارد و مردمی را که در سال قسمت اعظم پول آنها صرف فیلمهای بُنجل خارجی میگردد با

حقایق آشنا ساخته بالنتیجه ایشان را وادار سازد که مشوق و مروج محصولات داخلی خود باشند...»

در حقیقت استودیو «البرز فیلم»، که پرویز خطیبی یکی از مؤسسان مؤثر آن بود، برای این که از «پارس فیلم» و دکتر کوشان عقب نماند و برای محصولات خود بازار بهتری فراهم کند اقدام به انتشار این مجله کرد که جز چند شماره دوام نیاورد.

جهان سینما نخستین شمارهٔ این مجله روز یک‌شنبه نهم شهریورماه ۱۳۳۱ منتشر شد. ترتیب انتشار جهان سینما هر دو هفته یک‌بار و روزهای یک‌شنبه بود. مؤسس جهان سینما سیامک وثوقی و مدیر و سردبیر آن حسین فرهنگ بود. از این مجله هفده شماره منتشر شد، و از شمارهٔ پنجم نام هوشنگ قدیمی به‌عنوان سردبیر بر تارک مجله نقش بست. در آخرین شماره‌ها نام هوشنگ قدیمی در کنار سیامک وثوقی به‌عنوان نگارنده درج شد. قطع مجله ۲۱×۲۸/۵ س.م بود، و طغرل افشار، عباس شریفی، ح. نوری، ترو آل‌گیلانی، حسن شیروانی، نسترن. ب، رضا زرکش، فرهاد فروهی و خسرو پرویزی جزو نویسندگان و مترجمان مجله بودند.

ستارگان سینما مدیر این مجله حسین فرهنگ بود این مجله بعداً در مجله سینما تئاتر، به مدیریت بابک ساسان، ادغام شد؛ زیرا گردانندگان آن معتقد بودند که «یکی از موانع اساسی پیشرفت امور در کشور باستانی ما، عدم‌هماهنگی صنفی» است.

سینما تئاتر این مجله به ضمیمه روزنامه ساسان، که صاحب امتیاز آن بابک ساسان بود، منتشر شد. این مجله پس از تعطیلی جهان سینما در آذرماه سال ۱۳۳۱ با همکاری ترو آل‌گیلانی، کاظم اسماعیلی، رضا زرکش، بابک ساسان، محمدباقر وحیدصفا و وطن‌پور منتشر شد.

سردبیر مجله کاظم اسماعیلی بود، و پس از چند شماره با امتیاز پوران نصیری به نشر خود ادامه داد، و در پایان کار با مجله ستارگان سینما، که مدیر آن حسین فرهنگ، بود ائتلاف کرد. حاصل این ائتلاف انتشار فقط یک شماره بود. انتشار مجلهٔ سینما تئاتر پس از شش شماره متوقف شد.

سال ۱۳۳۲ **ستاره سینما** در دی ماه سال ۱۳۳۲ یکی از ماندگارترین مجلات سینمایی ایران که تا روزهای انقلاب منتشر شد پا گرفت. ستاره سینما اولین شماره خود را به ضمیمه روزنامهٔ اثر به صاحب امتیازی حسن اکبرپور در ۲۴ صفحه منتشر کرد و شماره‌های دوم تا چهارم، که این یکی در ۱۸ فروردین ۱۳۳۳ منتشر شد به ضمیمه روزنامهٔ اقلیم به صاحب امتیازی مصطفی قاضی‌زاده زاهدی و از شماره پنجم که از چهارشنبه پنجم خرداد ۱۳۳۳ شروع شد با امتیاز پایرور گالستیان و زیر نظر کاظم اسماعیلی بود. اسماعیلی تا شمارهٔ ۷۴، که در هفتم

مردادماه ۱۳۳۵ منتشر شد، سردبیر ستاره سینما بود، و سپس جای خود را به روبرت اکهارت سپرد.

ستاره سینما در طول مدت انتشار چندین سردبیر عوض کرد: علی عباسی، سیامک پورزند، روبرت اکهارت، بیژن خرسند، امیرحسین فرهنگ، پرویز نوری و ...

ستاره سینما تا شمارهٔ هشتم دو هفتگی بود و از شماره هشتم، یک‌شنبه بیستم تیرماه، هفتگی شد.

ستاره سینما در طول انتشار خود ویژه‌نامه‌های متعددی منتشر کرد که اولین آن در تاریخ ۲۲ دی ماه ۱۳۳۳ در ۴۴ صفحه بود.

ستاره سینمای ماهانه در مرداد ۱۳۴۰ در ٦٦ صفحه زیر نظر علی مرتضوی منتشر شد که تا شش شماره دوام یافت.

بعد از انقلاب که گالستیان نتوانست ستاره سینما را منتشر سازد درصدد گرفتن امتیاز جدیدی برآمد و مجله‌ای به نام فیلم و سینما، در سال ۱۳۵۸، منتشر کرد. فیلم و سینما در حقیقت همان ستاره سینما بود. مدیر مسئول این مجله جواد هوشمندفر بود. پس از فیلم و سینما گالستیان درصدد گرفتن امتیازی دیگر برآمد و مجله‌ای با نام ستاره جوان در روز پنج‌شنبه سوم آبان ۱۳۵۸ منتشر کرد. این مجله در ۵۲ صفحه با ابعاد ۲٦×۳۴ س.م و به بهای ۵۰ ریال منتشر شد، اما به زودی در محاق تعطیل قرار گرفت.

سال ۱۳۳۳ **سینما / پیک سینما** در سال ۱۳۳۳، طغرل افشار به ضمیمه روزنامه ایران، که صاحب امتیاز آن زین‌العابدین رهنما بود، مجله‌ای به نام سینما در یازدهم اردی‌بهشت ۱۳۳۳، به طور دوهفتگی، منتشر کرد. در سرمقالهٔ نخستین شمارهٔ پیک سینما با عنوان «هدف ما» آمده است: «ما این مجله را بخاطر مبارزه در راه نیل بیک هدف مقدس هنری و توسعه و معرفی هنر سینما در میان توده مردم ایران و کمک به فرهنگ و هنر کشور برپا ساخته‌ایم.»

مجله سینما از شمارهٔ سوم به ضمیمهٔ نجات به صاحب امتیازی مجید نجات منتشر گردید که تا شماره نهم ادامه داشت و از این شماره به بعد ضمیمهٔ مجله ورزش، که صاحب‌امتیاز آن عبدالله نادری بود، منتشر شد.

مجله سینما بعداً به نام پیک سینما نشر یافت. از این نشریه یازده شماره به دست خوانندگان رسید. ترو آل‌گیلانی، بابک ساسان، هوشنگ کاوسی، فرخ غفاری، ناصر حسینی، سیامک پورزند و عباس شریفی با طغرل افشار در این نشریه هم‌کاری می‌کردند.

سینما سینما مجله دیگری بود که به ضمیمه نجات میهن، با صاحب‌امتیازی حسین نیرومندزاده و به همت فرهاد فروهی در روز سه‌شنبه بیستم مهرماه ۱۳۳۳ به صورت دو هفتگی (سه‌شنبه‌ها) در ۲۴ صفحه با قطع ۲۲×۲۹ س.م و اشتراک سالانه ۱۵۰ ریال و تک‌شماره ٦ ریال

منتشر شد.

این مجله بیش از سه شماره دوام نیاورد، شماره دوم آن به ضمیمه مجله موزیک ایران منتشر شد. شمارهٔ سوم مجلهٔ سینما تاریخ سه‌شنبه دوم آذرماه ۱۳۳۳ را داشت. فرهاد فروهی، امیرسعید برومند، ابراهیم باقری، هوشنگ کاوسی، عباس شریفی و فرخ امین‌زاده نویسندگان مجلهٔ سینما بودند.

سال ۱۳۳۶ **فیلم و زندگی** مجله فیلم و زندگی به مدیریت شاالله ناظریان در اردی‌بهشت ماه ۱۳۳۶ ابتدا به صورت ماهانه و سپس فصل‌نامه منتشر شد. این مجله در ۳۶ صفحه با قطع ۲۸×۲۲ س.م، به بهای ۱۰ و بعد ۲۰ ریال منتشر شد.

فیلم و زندگی از انتشارات ادارهٔ کل هنرهای زیبای کشور، اداره آموزش و سازمان سمعی و بصری، بود. انتشار فیلم و زندگی بیش از هفت شماره دوام نیاورد. شمارهٔ آخر مجله «زیر نظر» پرویز نوری منتشر شد و طراحی و تنظیم صفحات آن با صادق بریرانی بود.

با فیلم و زندگی فرخ غفاری، نجف دریابندری، مهدی غروی، فریدون رهنما، کیومرث وجدانی، پرویز دوایی و منوچهر جوانفر هم‌کاری می‌کردند.

سینما روز چهارشنبه هفدهم مهرماه ۱۳۳۶ مجله‌ای به نام سینما به ضمیمه روزنامه پست تهران با صاحب‌امتیازی محمدعلی مسعودی زیر نظر امیرسعید برومند و با هم‌کاری شاالله ناظریان و علی مرتضوی به‌طور هفتگی در ۱۶ صفحه با قطع ۲۱/۵×۲۹/۵ س.م منتشر گردید. بهای این مجله ۵ ریال بود. قطع مجله بعداً کوچک‌تر و دچار تغییرات زیاد شد.

اخبار و اطلاعات هنری در سال ۱۳۳۶ هم‌چنین مجله اخبار و اطلاعات هنری زیر نظر ایرج طبیبی و ع. فردی با امتیاز روزنامه واهمه به صاحب امتیازی عبدالحمید سپهر به بازار آمد. شمارهٔ اول مجله در ۲۰ صفحه و قطع ۱۷×۲۴ س.م در دهم آذر ۱۳۳۶ منتشر شد.

سال ۱۳۳۷ **فیلم‌ها و پرده‌ها** چهارشنبه هفتم آبان ۱۳۳۷ مجلهٔ فیلم‌ها و پرده‌ها به‌طور هفتگی در ۲۸ صفحه در قطع ۲۲×۳۰ س.م به بازار آمد.

این مجله ابتدا به ضمیمه روزنامهٔ وزین به صاحب امتیازی جواد عظیمی و شماره سوم به ضمیمهٔ ستاره سینما با امتیاز پایرور گالستیان، شماره چهارم به ضمیمه روزنامه سیاسی به صاحب امتیازی بیوک صابر و شماره پنجم به ضمیمه روزنامهٔ ملیون به صاحب امتیازی فضل‌الله سلجوقی منتشر شد.

مدیر مجله عطاالله زاهد بود که تحت نظر علی عباسی با هم‌کاری فریدون بالیان‌نژاد و ایرج شمس اداره می‌شد.

مسلک و جهان سینما در ماه پایانی این سال (۴ اسفند ۱۳۳۷) مجلهٔ مسلک و جهان سینما با صاحب امتیازی ابوالفضل ساغر سلیمانی و مدیریت علی مرتضوی به طور هفتگی منتشر شد.

«شورای نویسندگان جهان سینما» در سرمقالهٔ نخستین شماره نوشتند: «در جامعه‌ای که تنها وسیله تفریح و سرگرمی آن سینما میباشد ما وظیفه خود دانستیم بدنبال فعالیت‌های گذشته خویش کار جدی را آغاز کرده و دور از همه کینه‌ها و حسدها بخاطر پیشرفت هنر سینما و تشویق از هنرمندان کشور و معرفی آثار ارزنده سینمایی جهان سینما صمیمانه دست همکاری بهم داده و کوشش نمائیم.»

از مسلک و جهان سینما دوازده شماره انتشار یافت.

سال ۱۳۳۸ **شما و سینما** این مجله با امتیاز صبح امروز به صاحب امتیازی عفت عمیدی نوری به طور هفتگی منتشر شد.

سال ۱۳۴۰ **فیلم و هنر** این مجله زیر نظر علی مرتضوی و به ضمیمهٔ صبح امروز با امتیاز عفت عمیدی نوری در سال ۱۳۴۰ به طور ماهانه منتشر شد. مجله در ۶۴ صفحه، در ابعاد ۲۲×۲۸ س.م و بهای ۵ ریال عرضه شد.

دورهٔ جدید این مجله در سال ۱۳۴۲ ابتدا ماهانه و سپس به‌طور هفتگی در ۴۴ صفحه به اندازهٔ ۲۱/۵×۲۸/۵ س.م و بهای ۱۵ ریال انتشار یافت.

این مجله در واقع پس از تعطیل ستاره سینمای ماهانه، که مرتضوی آن را اداره می‌کرد، به وجود آمد. محتوای مجله بر سیاق همان نوشته‌های ستاره سینمای ماهانه بود.

پس از تعطیل فیلم و هنر که به ضمیمه صبح امروز منتشر می‌شد در اسفند ۱۳۴۱ این مجله با امتیاز عبدالمجید رمضانی و زیر نظر اردشیر مهاجر به طور هفتگی منتشر شد.

مرد مبارز آدینه نخستین شمارهٔ این مجله در روز جمعه ۲۷ مردادماه ۱۳۴۰ در قطع ۱۴×۲۰ س.م منتشر شد. صاحب امتیاز و مدیر مسئول مجله خلیل‌اسعد رزم‌آرا بود و مجله با هم‌کاری رضا شمشادیان و احمد هاشمی نشر می‌یافت. هر شمارهٔ مجله ۶۰ صفحه بود، و ده شماره از آن عرضه شد.

پرویز خطیبی، اسماعیل عظیم‌پور، هوشنگ سارنگ، کیومرث سلطان، علی‌اصغر شقاقی، داود مهرنواز، علی غفاری، حسن مرتضوی، ق. هوشیار و هوشنگ سلطان‌زاده نویسندگان و مترجمان مجله بودند.

مولن‌روژ سینما «مولن‌روژ»، در فصل سینمایی ۴۰-۱۳۳۹، نشریه‌ای به منظور تبلیغ برنامه‌های سینماهای مولن‌روژ در ۴۰ صفحه (بدون صفحه شمار) و قطع ۲۱×۲۸ س.م با بهای ۵

ریال منتشر کرد. پس از شمارهٔ اول تا فصل سینمایی ۴۷-۱۳۴۶ چهار نشریهٔ دیگر نیز با همین مشخصات منتشر شد. شماره آخر این نشریه را کاظم اسماعیلی تهیه و تنظیم کرده بود.

این مجله دارای چاپ و گراورهای زیاد بود و به معرفی فیلم‌هایی که در شرکت مولن روژ نمایش داده می‌شد یا قرار بود که نمایش داده شود می‌پرداخت.

هنر و سینما هنر و سینما در فروردین ماه ۱۳۴۰ به‌طور هفتگی در ٦۲ صفحه با قطع ابتدا ۲۱×۳۹ و بعداً ۲۴×۳۴ با امتیاز هوشنگ کاوسی و مدیر داخلی منوچهر اطمینان منتشر شد. ناشر آن سازمان «کتاب کیهان» بود.

دورهٔ جدید آن که روز یک‌شنبه ۲۰ دی ماه ۴۳ منتشر شد و مدیر داخلی آن پاشا شاهنده بود، زیر نظر پرویز نوری و شورای نویسندگان اداره می‌شد و در ۸ صفحه با قطع ۲۹×۴۱/۵ س.م بود.

بار دیگر این مجله زیر نظر احمد شاملو و یدالله رؤیایی از جمعه هشتم آذر ۱۳۴۵ در ۲۰ صفحه به‌طور هفتگی منتشر شد. قطع آن در این دوره ۵ × ۳۵ س.م و بهای هر شماره آن ده ریال بود. تغییرات در کادر سردبیری، از شماره هشتم سال اول ۸ تیرماه ۱۳۴۰ به قرار زیر بود: سردبیری محمود عنایت از شماره دوازدهم سال اول، ۵ شهریور ۱۳۴۰؛ سردبیری هوشنگ کاوسی از شماره ۸ سال دوم (مسلسل ۳۲) ٦ آذرماه ۱۳۴۱؛ انتشار مجله در این دوره هفتگی ذکر شده و بهای آن ده ریال تعیین گردید، از شماره نهم سال دوم (مسلسل ۳۳) ۱۴ آذر ۱۳۴۱ سردبیری دکتر هوشنگ کاوسی حذف و با امتیاز و مدیریت کاوسی و مدیریت داخلی منوچهر اطمینان انتشار یافت.

از شمارهٔ ۲۱، ۷ بهمن ۱۳۴۰، نوشته شده که ترتیب کنونی انتشار هنر و سینما دو شماره در ماه است و ناشر «سازمان چاپ و انتشارات کیهان» شده است. شماره چهارم دوره جدید تنها شماره‌ای است که با قطع ۲۴×۳۴ س.م چاپ شده است.

سال ۱۳۴۱ **سپهر در راه شما و سینما** ناصر ملک محمدی با همکاری رضا شمشادیان و علی بلوری در نیمه اول آذر ماه ۱۳۴۱ مجله پانزده روزه‌ای به نام سپهر در راه شما و سینما با امتیاز روزنامه سپهر متعلق به هادی سپهر منتشر کرد.

تعداد صفحات این مجله ۳۲ و قطع آن ۲۱×۲۷/۵ س.م بود.

فیلم پاییز سال ۱۳۴۱ فصل‌نامه فیلم به ضمیمه روزنامه صبح امروز با امتیاز ع. عمیدی نوری زیر نظر پرویز نوری و منوچهر جوانفر در ٦۴ صفحه با قطع ۲۴/۱۷ س.م که بهای تک‌فروشی آن ۲۰ ریال بود منتشر شد. این مجله بیش از یک شماره دوام نیاورد.

پیک جمعه پیک جمعه مجله‌ای بود که با امتیاز روزنامه سیاسی به صاحب امتیازی بیوک

صابر زیر نظر ایرج طبیبی منتشر شد.

سال ۱۳۴۲ هفت مجله هفت مجله، که در باره هفت هنر بود، در پایان سال ۱۳۴۲ یعنی سی‌ام اسفند ۱۳۴۲ به بازار عرضه شد. چهارمین شمارهٔ آن در بارهٔ سینما بود. هر یک از این مجله‌ها سردبیر جداگانه‌ای داشت. سردبیری مجله سینما با علی عباسی بود. قطع مجله ۳۳×۲۴ س.م در ۶۰ صفحه و ۱۵ ریال بها بود.

سال ۱۳۴۴ جدول و سینما روزنامه مرد مبارز با امتیاز خلیل اسعد رزم‌آرا که در سال ۱۳۲۹ تأسیس شده بود زیر نظر حسین توانا در سال ۱۳۴۴ مجلهٔ جدول و سینما را در ۲۰ صفحه تا ۳۶ صفحه با قطع ۱۷×۲۴ س.م به‌طور هفتگی منتشر کرد.

سال ۱۳۴۵ سینمای نو مجلهٔ سینمای نو به سردبیری بیژن خرسند و با استفاده از امتیاز ستاره سینما در اول آبان ۱۳۴۵ به طور ماهانه در صد صفحه و با قطع ۲۰×۱۴ و بهای ۲۰ ریال منتشر شد. از این مجله هفت شماره عرضه شد که آخرین آن تاریخ خردادماه ۱۳۴۶ را داشت. شمیم بهار، پرویز دوایی، منوچهر درفشه، کیومرث وجدانی، جمشید ارجمند و هژیر داریوش با سینمای نو هم‌کاری می‌کردند.

سال ۱۳۴۶ جدول و سینما اسداله سرتیپ و د.سنجری به ضمیمه مهر ایران با صاحب امتیازی محسن موقر مجلهٔ جدول و سینما را به طور هفتگی در ۳۴ صفحه با قطع ۱۱/۵×۱۶ س.م، به بهای ۵ ریال انتشار دادند.

جدول و سینما نشریهٔ ماهانه فیلم و هنر با امتیاز عبدالمجید رمضانی مجله ماهانه‌ای در ۶۰ صفحه با قطع ۱۴×۲۱ به نام جدول و سینما منتشر کرد. این مجله سپس به نام جدول نامیده شد و برای بار دیگر تغییر نام داد و به‌نام جدول و سرگرمی انتشار یافت. مجله فیلم و هنر ضمیمه دیگری به نام اتومبیل در تاریخ اول آذر ۱۳۴۴ به طور ماهانه منتشر کرد.

سال ۱۳۴۷ سندیکای هنرمندان فیلم ایرانی در اردی‌بهشت ماه سال ۱۳۴۷ ماهنامه‌ای به‌نام سندیکای هنرمندان فیلم ایرانی درباره خبرها و گزارش‌هایی از فیلم و سینما منتشر کرد.

ماه‌نو محمدعلی شیرازی صاحب امتناز مجلهٔ ماه نو نشریهٔ ماه نو سینمایی را زیر نظر سیروس قهرمانی با سردبیری اسماعیل مزارعی به طور ماهانه در ۴۰ صفحه (بدون صفحه شماره) با قطع ۲۱×۲۹ س.م منتشر کرد.

سال ۱۳۴۸ **شفا برای دوستداران مد و سینما** در سوم خرداد ۱۳۴۸ مجلهٔ شفا برای دوستداران مد و سینما منتشر شد. صاحب امتیاز شفا دکتر هاشم بدیع‌زاده بود که مجله را به صورت ماهانه و در ۴۰ صفحه در قطع ۲۴×۳۳/۵ انتشار داد.

فرهنگ و زندگی در دی ماه ۱۳۴۸ مجلهٔ فرهنگ و زندگی، نشریه دبیرخانه شورای عالی فرهنگ و هنر، با مدیریت ناصر محمدی زیر نظر محمد خوشنام و از شماره ۱۳ به سردبیری احمد میرعلایی و از شماره ۲۴ به سردبیری مسعود فقیه به صورت فصل‌نامه در ۱۴۰ صفحه با قطع ۱۶/۵×۲۰/۵ س.م منتشر شد.

این مجله هر شماره، ویژهٔ موضوع خاصی بود و شماره سیزدهم و چهاردهم ویژه تئاتر و سینما و شماره ۱۸ آن در تابستان ۱۳۵۴ شماره ویژهٔ سینمای ایران بود.

سال ۱۳۴۹ **کتاب سینمایی** انجمن فیلم دانشجویان دانشگاه پهلوی شیراز در شهریورماه ۱۳۴۹ اقدام به انتشار یک گاهنامهٔ سینمایی به نام کتاب سینمایی کرد. محل انتشار کتاب سینمایی شیراز بود. این گاهنامه در ۱۵۲ صفحه به قطع ۱۷×۲۲ س. م بود. شمارهٔ دوم آن در آذر ۱۳۴۹ به چاپ رسید. چاپ کتاب سینمایی، تا سال ۱۳۵۰ ادامه داشت.(توضیح این نکته لازم است که گاه کسانی که به دلایلی موفق به دریافت امتیاز مجله نمی‌شدند مقاله‌های خود را در قالب کتاب چاپ می‌کردند).

سال ۱۳۵۰ **سینمای آزاد** در آذر ماه ۱۳۵۰ «سینمای آزاد ایران» نشریه‌ای با سرمایهٔ محمدعلی تحویلی، حسن سیفی، بصیر نصیبی و زیر نظر بصیر نصیبی منتشر کرد.

این نشریه که شمارهٔ اول آن دارای ۴۴ صفحه و در قطع ۱۷/۵×۲۲/۵ س.م بود، به بهای ۵ تومان به فروش رفت، و چون امتیاز نداشت، مثل کتاب، از کتابخانهٔ ملی شماره ثبت گرفت.

شماره دوم نشریهٔ سینمای آزاد با مدیریت داخلی محمدعلی تحویلی در ۱۴۴ صفحه با قطع ۱۴/۵×۲۱/۵ س.م در شهریور ماه ۱۳۵۱ منتشر شد، و شمارهٔ سوم از انتشارات مروارید بود که در اردی‌بهشت ۱۳۵۲ در ۱۴۴ صفحه منتشر و سپس تعطیل گردید.

سال ۱۳۵۱ **ویژهٔ سینما و تئاتر** انتشارات بابک در آبان‌ماه ۱۳۵۱ نشریهٔ ویژه سینما و تئاتر را به همت و زیر نظر بهمن مقصودلو منتشر کرد. شماره اول در ۱۸۰ صفحه به قطع ۱۶/۵×۲۳/۵ س.م و بهای آن ۶۰ ریال با تیراژ دو هزار نسخه بود. سرفصل‌های این نشریه، اول سینما و بعد تئاتر بود.

فیلم علی مرتضوی نیز مجله‌ای با نام فیلم، که فصل‌نامه بود، منتشر کرد.

سینما مجلهٔ سینما در ابعاد ۲۲/۵×۳۰ س.م در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۵۲ تا ۱۳۵۸ منتشر شد. شمارهٔ اول مجله تاریخ اول مردادماه ۱۳۵۲ را دارد و بهای آن ۲۵ ریال است. سینما نشریهٔ ماهانهٔ جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران بود، که زیرنظر بهرام ری‌پور اداره می‌شد. مسئول شورای نویسندگان جمال امید و مدیر فنی آن درخشنده زعیمی بودند.

نویسندگان بسیاری با این مجله همکاری داشتند؛ به‌عنوان نمونه: پرویز دوایی، فریدون معزی‌مقدم، پرویز شفا، بیژن خرسند، سهراب شهیدثالث، اسماعیل نوری‌علا، جهانبخش نورایی، باربد طاهری، هوشنگ بهارلو و حسن زاهدی.

آخرین شمارهٔ این مجله (شمارهٔ ۳۸) در پاییز ۱۳۵۸ انتشار یافت.

سال ۱۳۵۴ **سینمای آزاد** در این سال سینمای آزاد مجله‌ای در ۲۴ صفحه با قطع ۱۸×۳۰ منتشر کرد. این مجله از انتشارات سروش، دفتر انتشارات رادیو تلویزیون ملی ایران، بود. صفحاتی از مجله به زبان انگلیسی بود.

از این مجله یازده شماره انتشار یافت، و نویسندگان و مترجمان آن بصیر نصیبی، خسرو هریتاش، حسن بنی‌هاشمی، داریوش عیاری، محمد تهامی‌نژاد، عبدالله تربیت، سعید شفا، منوچهر جوانفر و شیرین تولایی بودند.

سال ۱۳۵۶ **هفتمین هنر** پس از تعطیل ویژه‌نامه سینما و تئاتر، که بیش از شش شماره منتشر نشد، در تیرماه ۱۳۵۶ با همکاری کتابخانه طهوری و به همت بهمن مقصودلو نشریه هفتمین هنر با تیراژ سه هزار نسخه در ۱۸۸ صفحه و قطع ۱۷×۲۴ منتشر شد.

هفتمین هنر مانند ویژه‌نامه سینما و تئاتر بیش‌ترین مقالاتش ترجمه بود. از این نشریه بیش از یک شماره منتشر نشد.

سال ۱۳۵۸ **جبههٔ سینمای انقلاب خلق** در اردی‌بهشت ماه ۱۳۵۸ نشریه‌ای در ۶ صفحه به نام جبهه سینمای انقلاب خلق با قطع ۲۵×۳۴ س.م به بهای ۱۰ ریال منتشر گردید.

این نشریه که بیش از یک شماره از آن منتشر نشد در بارهٔ سینمای ایران بحث و گفت‌وگو می‌کرد.

عکاسی و فیلمبرداری قدم به قدم در سال ۱۳۵۸ نشریه دیگری به نام عکاسی قدم به قدم که شرکت ریتاچ بانی نشر آن بود منتشر شد. این مجلهٔ ماهانه در ۱۲ تا ۱۶ صفحه (بدون صفحه‌شمار) در قطع ۲۱×۲۹ س.م و بهای ۲۰ و بعدا ۳۰ ریال عرضه شد. از شمارهٔ ۱۱ عنوان مجله به عکاسی و فیلمبرداری قدم به قدم تغییر یافت.

سال ۱۳۵۹ **سینما و تئاتر** در اردی‌بهشت ماه ۱۳۵۹ مجله‌ای با نام سینما و تئاتر در ۱۶ صفحه زیر نظر شورای نویسندگان با قطع ۲۰×۳۵ س.م به بهای ۲۰ ریال منتشر شد که بیش از یک شماره از آن منتشر نشد. محمدعلی سجادی، محمد جعفری و ح. میلاد نویسندگان این نشریه بودند.

دفترهای سینما نخستین شمارهٔ دفترهای سینما در نیمهٔ دوم آبان‌ماه ۱۳۵۹ در ابعاد ۲۴/۵×۳۴/۵ س.م و به بهای ۵۰ ریال منتشر شد. قطع مجله از شمارهٔ ۴ به ۱۶×۲۳ س.م تغییر یافت.

خسرو دهقان، داود مسلمی، بهزاد رحیمیان، امید روشن‌ضمیر، حسین مجتهدزاده، تورج زاهدی و پروانه مکانیک از اعضای هیئت تحریریهٔ دفترهای سینما بودند.

سوره، مجموعه فیلمنامه و نمایشنامه ویژه جوانان «حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی» در سال ۱۳۵۹ سوره (مجموعهٔ فیلم‌نامه و نمایش‌نامه ویژه جوانان) را در ۱۱۶ صفحه در قطع ۱۲×۲۰/۵ س.م انتشار داد.

سینمای نوین سینمای نوین مجله‌ای در ۱۲/۵×۲۰، در ۵۰ صفحه بود. شمارهٔ دوم آن در خردادماه ۱۳۶۰ در ۱۳۲ صفحه و شمارهٔ چهارم در پاییز ۱۳۶۳ و دفتر پنجم در زمستان ۱۳۶۳ و شمارهٔ ششم بهار ۱۳۶۴ منتشر شد. شهروز جویانی سردبیر این مجله بود.

سال ۱۳۶۰ **محراب** در بهمن ماه ۱۳۶۰ «کانون سینماگران آماتور ایران»، با همکاری اداره کل همکاری‌های سمعی و بصری و ستاد بزرگداشت سومین سالگرد انقلاب اسلامی، با هم‌کاری سید حسین حق‌گو و شهریار نیک‌روش، زیر نظر حجت‌الله سیفی مجله محراب را در ۵۰ صفحه با قطع ۲۱/۵×۲۸ س.م منتشر کرد.

این فصل‌نامهٔ سینمایی ابتدا ۸۰ ریال قیمت داشت، و بعداً بهای آن به ۵۰ ریال تقلیل یافت.

سال ۱۳۶۱ **سینما در ویدئو** توسط انتشارات چاپ و انتشار فربد در تیرماه ۱۳۶۱ در ۱۲۴ صفحه با قطع ۱۷×۲۴ منتشر شد که از شماره چهارم به فیلم تغییر نام داد.

فیلم مجله فیلم در سال ۱۳۶۲ با تغییر نام از سینما در ویدئو متولد شد.

شماره اول مجله فیلم به صورت ماهانه در ۶۸ صفحه نشر یافت. صاحب امتیاز و مدیر مسئول مسعود مهرابی، دبیر شورای نویسندگان هوشنگ گلمکانی و دبیر هیئت اجرایی آن عباس یاری است.

مجلهٔ فیلم به جز شماره‌های ماهانهٔ عادی، معمولاً، در هر فصل یک شمارهٔ فوق‌العاده منتشر می‌کند، و به مناسبت جشنوارهٔ فیلم فجر و جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم کودکان و نوجوانان ویژه‌نامه‌هایی انتشار می‌دهد.

نویسندگان زیادی با ماهنامه فیلم در طول سال‌های اخیر هم‌کاری داشته‌اند که از میان آن‌ها باید از جواد طوسی، احمد طالبی‌نژاد، غلام حیدری، مسعود پورمحمد، بابک احمدی، احمد امینی، ایرج کریمی، تهماسب صلح‌جو، محمد شکیبی، خسرو دهقان، بهزاد رحیمیان، کامبیز کاهه، حمیدرضا صدر و سعید کاشفی نام برد.

سال ۱۳۶۷ **فارابی** در زمستان سال ۱۳٦۷ اولین شماره فصل‌نامهٔ فارابی، نشریه بنیاد سینمایی فارابی، به کوشش محمود ارژمند منتشر شد. این مجله که فصل‌نامه بود اولین بار با ۱۲۲ صفحه با قطع ۱۷×۲۴ و تک‌شماره ۵۰۰ ریال به بازار آمد.

در یادداشت اولیه مجله که به‌نام «سخنی از آغاز» نوشته شده آمده است:

> سینما از ابتدای ورود به ایران همواره به‌عنوان پدیده‌ای معرفی شده است شگفت‌انگیز، محصول تهران جدید و دروازه‌ای رو به تجدد و مدرنیسم، رسانه تبلیغاتی، وسیله گذران اوقات فراغت، فرصتی برای تنفس و سرگرمی، ابزاری قوی برای دعوت به دنیایی وهم‌انگیز و رؤیایی و در عین حال باورکردنی و خلاصه گریزگاهی مناسب برای پناهندگان غافل از واقعیت‌های محیط پیرامون... در حقیقت در طول سالهای پس از پیروزی انقلاب اسلامی همهٔ تلاش در قلمرو سینمای کشور، تبری از هویت مذموم گذشته و جستجو برای یافتن هویتی جدید است.

این فصل‌نامه در طول انتشار با تغییرات زیادی همراه بوده که مهم‌ترین آن‌ها بدین شرح است: شماره دوم در بهار ۱۳٦۸ در ۱۸۰ صفحه؛ از شماره سوم، تابستان ٦۸، مدیر مسئول سید محمد بهشتی، سردبیر محمود ارژمند / دوره دوم بهار و تابستان ٦۹ شماره دوم و سوم توأمان چاپ شده در ۲۵۸ صفحه، شماره ۲ و ۳ دوره چهارم، بهار و تابستان ۷۱ نیزبا هم به چاپ رسیده است و نیز شماره ۲ و ۳ دوره ششم بهار و تابستان ۱۳۷۲.

فارابی ویژه‌نامه‌هایی نیز داشته است: در زمستان ۱۳۷۰ ویژه‌نامه‌ای به‌نام برگمن و کوروساوا، در ۱۴٦ صفحه، ویژه موسیقی فیلم در ایران در ۳۴٦ صفحه.

دوره هفتم شماره اول (مسلسل ۲۵) بهار ۱۳۷۵ ویژه سینمای مستند و شماره سوم دوره هشتم (مسلسل ۲۷) زمستان ۱۳۷۵ ویژه سینمای کمدی و ...

امور سینمایی جهاد دانشگاهی در این سال مجتمع دانشگاهی هنر نشریه‌ای در ۳٦ صفحه با قطع ۲۱×۳۰ س.م به‌نام نشریه امور سینمایی جهاد دانشگاهی منتشر کرد.

سال ۱۳۶۸

سینما در سال ۱۳۶۸، مجله سینما، وابسته به مجتمع تولیدکنندگان فیلم ایرانی، با مسئولیت فریدون جیرانی دو ماه یک بار منتشر شد.

انجمن سینمای جوانان ایران انجمن سینمای جوانان ایران، وابسته به امور سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، زیر نظر محمود ارژمند در آبان ۱۳۶۸ نشریه‌ای به صورت ماهانه در ۴۶ صفحه با قطع ۲۱ × ۳۰ س.م منتشر کرد. در سر مقاله، با عنوان: سخنی در آغاز، چنین آمده است:

> فکر انتشار یک نشریه سینمایی برای انجمن سینمای جوانان از مدت‌ها پیش... در نظر بود... تا اینکه تفکیک نشریات عکاسی و سینما مطرح شد... تا اینکه قرار بر این شد که نشریه سینمایی با تیتراژی محدود و فقط مخصوص مراکز انجمن و اعضای آن در نظر گرفته شود... مسئله مهم درجه اولی که ما را وادار به انتشار این نشریه می‌کند لزوم ایجاد ارتباطی منظم و زنده بین مرکز انجمن و انتقال آخرین مطالب و تحقیقات به دست آمده در انجمن با یکدیگر می‌باشد.
>
> به این منظور سعی کردیم اهداف مورد نظر را تحت عناوین متعددی تحقق ببخشیم.

نامه فیلمخانه ملی ایران پاییز سال ۱۳۶۸ اولین شماره نامه فیلمخانه ملی ایران وابسته به فیلمخانه ایران منتشر شد: مدیر مسئول آن حمید محبی، سردبیر مصطفی اسلامیه و سرپرست محمدحسن خوشنویس بود.

این مجله به صورت فصل‌نامه منتشر می‌شد و ۱۶۴ صفحه با قطع ۲۳/۵×۱۷/۵ س.م و تیراژ سه هزار که خلاصه مقالات آن به انگلیسی ترجمه شده بود.

در سرمقاله شماره اول سال اول زیر عنوان «چند کلمه دربارهٔ این نامه» م. اسلامیه می‌نویسد:

> فیلمخانه ملی ایران با سابقه نسبتاً طولانی و با کوشش فراوانش در جهت گردآوری و حفظ و نگهداری اسناد و مواد تصویری همشیه در پی ایجاد رابطه‌ای نزدیکتر با پژوهندگان، فیلمسازان، منتقدان، صاحب‌نظران صنعت و هنر سینما، دانشجویان، استادان و علاقمندان به سینما بوده است... فیلمخانه ملی ایران بهتر دانست تا با انتشار نامه‌ای در هر فصل، در ایجاد این ارتباط ضروری با همهٔ علاقمندان، پژوهندگان و دست‌اندرکاران سینما بکوشد. بنابراین در این نامه آنچه اهمیت درجه یک خواهد داشت، اخبار مربوط به فیلمخانه ملی ایران و نیز معرفی فیلمخانه‌های کشورهای دیگر دنیا و تجربیات و برنامه‌های آنها در زمینهٔ گسترش گنجینه‌ای تصویری است...

برخی از مندرجات شماره اول: پیشنهادهای یونسکو برای حفظ و نگه‌داری تصاویر متحرک، ماشین‌های رؤیاسازی، سینما در آفریقا، تراژدی سینمای کمدی ایران و ... بود.

نامهٔ فیلمخانه ملی ایران از شمارهٔ نهم زیر نظر غلام حیدری و با هم‌کاری محمد بهارلو و شهناز مرادی کوچی منتشر شد. از این فصل‌نامه یازده شماره عرضه شد.

فرهنگ و سینما فرهنگ و سینما در فروردین‌ماه ۱۳۶۹ به صورت ماهانه با روش فرهنگی ـ سینمایی در ۷۴ صفحه و قطع ۲۱×۲۶/۵ س.م منتشر شد.

این مجله به مراکز فرهنگی ـ سینمایی وابسته بود و مدیر مسئول آن پرویز صمدی‌مقدم و امور تحریریه با علی‌پورفردوس بود.

در سرمقاله نخستین شماره در مورد روش این مجله آمده است:

... حرکت سریع و فراگیر در عرضه سینما موجب کشف و ظهور استعدادها و بروز خلاقیتها، رشد و ارتقای سطح فکر و گسترش فرهنگ جامعه و صدور فرهنگ انقلاب به خارج از مرزهای کشور گردید...

نشریه فرهنگ و *سینما*... با یاری گرفتن از تجربه و دانش اساتید و خبرگان عرصه ادب و هنر و با کشف، پژوهش و معرفی استعدادها، تلاش خود را صرف توسعه و رشد فرهنگ و سینمای کشور می‌نماید...

فرهنگ سینما پس از انتشار سه شماره دچار وقفه گردید و بار دیگر در آذرماه ۱۳۶۹ با ۸۲ صفحه و قطع ۲۱×۲۹ س.م و تیراژ پنجاه هزار نسخه منتشر شد.

صاحب امتیاز این مجله ابتدا وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بود با مسئولیت پرویز صمدی‌مقدم، و پس از وقفهٔ کوتاهی امتیاز آن به نام پرویز صمدی مقدم صادر شد.

گزارش فیلم گزارش فیلم در اردی‌بهشت ۱۳۶۹ پا به عرصه وجود گذاشت. صاحب امتیاز این مجله کریم زرگر بود و مجله زیر نظر شورای نویسندگان اداره می‌شد.

این مجله ماهانه در ۶۴ صفحه با قطع ۲۱×۲۸ س.م منتشر گردید.

از مقالات شماره اول مجله: گزارش ویژه اقتصاد سینمای ایران / سینمای کودک و نوجوان، عروسکها در سینمای ایران، سینما و زندگی / سینمای روز، فروش خارجی و ...

در این سال فصل‌نامه‌ای در بهار ۱۳۶۹ با نام کتاب فیلم و سینما به بازار آمد. بانی آن شرکت انتشارات خردمند بود که زیر نظر بهادر اخوی اداره می‌شد. کتاب فیلم و سینما در ۷۸ صفحه با قطع ۲۲×۲۹ س.م در سه هزار نسخه چاپ شد.

سال ۱۳۷۰ **سوره سینمایی** حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی در کنار سایر نشریاتی که داشت سوره سینمایی را نیز منتشر کرد. این مجله ۱۵۴ صفحه‌ای که شماره اول آن در بهار ۱۳۷۰ به صورت فصل‌نامه منتشر گردید با سردبیری مرتضی آوینی و مدیر مسئولی

محمدعلی زم بود و نویسندگان آن مسعود فراستی و حمید روزبهانی بودند.

سینما در اواخر سال ۱۳۷۰ (چهارشنبه ۲۸ اسفند) سینما در ۲۴ صفحه و قطع ۳۰×۴۲ س.م با سردبیری سید غلامرضا موسوی پا به عرصه مطبوعات گذاشت. سینما نخستین مجلهٔ هفتگی سینمایی سال‌های اخیر است. جبار آذین، فریدون جیرانی، محمد سلیمانی، پرتو مهتدی و مهشید زمانی با این هفته‌نامه هم‌کاری داشتند.

سال ۱۳۷۱ **هشت روز هفته** در اواخر مهر ۱۳۷۱ مجلهٔ هفتگی هشت روز هفته با سردبیری غلام حیدری منتشر شد. این هفته‌نامه دارای ۱۶ صفحه با قطع ۳۰×۴۵ س.م و تیراژ بیست هزار نسخه بود. صاحب امتیاز و مدیر مسئول این هفته‌نامه حمید محبی بود. شهناز مرادی کوچی، محمد بهارلو، اردشیر وصال‌پور، سیاوش مختاری، فریدون خامه‌پور و حسین عباسی‌نیا با این هفته‌نامه هم‌کاری می‌کردند. انتشار هشت روز هفته تا هجده شماره دوام آورد.

فیلم و سینما اردی‌بهشت ماه ۱۳۷۱ فیلم و سینما به صورت ماهانه با سردبیری علی سرهنگی و صاحب امتیازی و مدیر مسئولی محمدعلی نقی‌زاده سهی منتشر شد. این مجله دارای بخش‌هایی به‌زبان فارسی، فرانسه و انگلیسی بود که هیئت اداره کنندگان هر یک مشخص‌بود.
این مجله در ادامهٔ فعالیت خود چند سردبیر دیگر عوض کرد، که از میان آن‌ها باید به فریدون جیرانی، محمد عبدی و احمد طالبی‌نژاد اشاره کرد.

انیمیشن انیمیشن یک نشریه دانشجویی بود که دانشجویان فوق‌لیسانس انیمیشن اولین بار آن را در اردی‌بهشت منتشر کردند و قرار بود که ماهانه منتشر شود، اما بیش از سه شماره دوام نیاورد. به ترتیب دارای ۴، ۱۶ و ۱۲ صفحه با قطع ۱۵×۲۱ س.م بود. نشریه سوم این شماره ویژه آموزش بود.

دنیای تصویر نخستین شمارهٔ دنیای تصویر در بهمن‌ماه ۱۳۷۱ منتشر شد. صاحب امتیاز، مدیر مسئول و سردبیر این مجله علی معلم است. دنیای تصویر در ابعاد ۲۳/۵×۳۳ س.م منتشر می‌شود. در نخستین شماره هدف از انتشار مجله به این قرار اعلام شده است:
دنیای تصویر، خود را برآورندهٔ آن بخش از نیاز دوستداران و علاقه‌مندان هنری می‌داند که به «نفس» هنر، شوق هنر، و به عشق و تعالی و تکوین هر آن‌چه که در کادرهای رایج «تصویر» رخ می‌نمایند، می‌اندیشند. در دوره‌های مختلف نویسندگان زیادی با دنیای تصویر هم‌کاری کردند؛ به عنوان نمونه: علی‌رضا وزل شمیرانی، ایرج کریمی، جواد طوسی، رضا درستکار، تهماسب صلح‌جو، پرتو مهتدی، کامبیز کاهه، لیلا ارجمند، خسرو دهقان و شهرام جعفری‌نژاد.

سال ۱۳۷۲ **سینما** ویژه‌نامه تابستان مجله هفتگی سینما.
صاحب امتیاز و مدیر مسئول آن حسین وخشوری و سردبیر آن غلامرضا موسوی بودند و زیر نظر فریدون جیرانی منتشر می‌شد.
شماره ۱ و ۲ این نشریه در مرداد ۱۳۷۲ در ۱۱۲ صفحه با قطع ۲۱×۲۸ س.م به بازار آمد.

سینما، تئاتر شماره اول این نشریه در بهمن و اسفند ۱۳۷۲ به صورت ماهانه در ۱۷۲ صفحه با قطع ۲۱×۲۸ س.م منتشر شد، شماره دوم در تیرماه ۱۳۷۳ و شماره سوم در شهریور و چهارم در دی ماه ۱۳۷۳.
صاحب امتیاز و مدیر مسئول این نشریه حسین فرخی و سردبیر آن علی سرهنگی بود.
سینما ـ تئاتر مدتی تعطیل شد و دوره جدید آن در بهمن ۱۳۷۷ عرضه شد.
صاحب امتیاز و مدیر مسئول حسین فرخی و سردبیر آن مهدی شرف‌الدینی و دبیر شورای تحریریه شهاب شهرزاد است.
این مجله با کاغذ گلاسه در ۴۸ صفحه با قطع ۲۱×۲۸/۵ س.م منتشر می‌شود.

ویدئو ـ ماهواره در اسفندماه ۱۳۷۲ مجله‌ای با نام ویدئو ـ ماهواره منتشر شد که صاحب امتیاز آن سیدرسول سادات‌نژاد و مدیر مسئول و سردبیر آن اکبر نبوی بودند. این مجله ماهانه در ۹۰ صفحه با قطع ۲۱/۵×۲۷/۵ س.م منتشر می‌شد.

فیلم اینترنشنال از انتشارات مجله فیلم، فصل‌نامه‌ای است به زبان انگلیسی به سردبیری بهزاد رحیمیان و سپس محمد اطبایی که نخستین شماره آن به همت جمعی از نویسندگان و دست‌اندرکاران سینما به چاپ رسید. در انتشار این مجله عده‌ای از نویسندگان ایرانی و خارجی شرکت دارند و گفتنی است که شماره اول این مجله که نخستین نشریه مستقل سینمایی خاورمیانه به زبان انگلیسی است اختصاصاً برای مراکز فرهنگی، هنری و سینمایی خارجی ارسال گردید.

سال ۱۳۷۳ **سینما و ویدئو** اولین هفته‌نامه رنگی، سینمایی: تخصصی سینما ـ ویدئو
صاحب امتیاز و مدیر مسئول آن ابوالقاسم طالبی است و در ۱۶ صفحه با قطع ۳۱×۴۳ س.م چاپ می‌شود.

سال ۱۳۷۴ **اخبار هنر سینما** ضمیمه روزنامه روزانه اخبار. این تنها روزنامه روزانه سینمایی به ضمیمه روزنامه اخبار، از سال سوم تأسیس ۱۳۷۴ در ۴ صفحه با قطع ۴۳×۴۰ س.م منتشر گردید.
این ضمیمه رایگان بود اما عمر زیادی نکرد.

ضمیمه سینمایی توس همین سال در مشهد روزنامه روزانه توس با صاحب امتیازی محمدصادق جوادی حصار با هم‌کاری آموزشگاه آزاد سینمایی و عکاسی خراسان، ضمیمه سینمایی توس را روز شنبه ۱۸ شهریور ۱۳۷۴ با فاصله پانزده روز یک‌بار در ۱۶ صفحه به ابعاد ۲۴×۳۴ س.م، تک‌شماره ۴۰۰ ریال منتشر کرد که انتشار آن دیری نپایید.

نقد سینما یکی دیگر از مجلاتی که در این سال منتشر شد مجله نقد سینما بود که صاحب امتیاز آن حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی و مدیر مسئولش محمدعلی زم بود. این مجله در مدت انتشار چند سردبیر عوض کرد که مرتضی آوینی، مسعود فراستی و مهرداد فرید از جملهٔ آن‌ها هستند. نقد سینما با یاری حمید گرشاسبی، محمد عبدی، سیاوش سرمدی، محمد سعید محصصی و سعید عبدی منتشر شده است.

این مجله در حدود ۱۶۰ صفحه و ابعاد ۱۹×۲۷ س.م دارد و به صورت فصل‌نامه منتشر می‌شود.

ویدئو صاحب امتیاز، مدیر مسئول و سردبیر اکبر نبوی بود که شماره صفر آن در خرداد ۱۳۷۴ به‌طور ماهانه در ۸۰ صفحه با قطع ۲۱×۲۸ به بهای ۱۵۰۰ ریال منتشر شد.

سال ۱۳۷۶ **ابرار سینمایی** روزنامه روزانه ابرار که صاحب امتیاز و مدیر مسئول آن سیدمحمد صفی‌زاده بود، با مدیریت هنری علی کلانتری به کوشش سرویس سینمایی روزنامه ابرار در آبان ۱۳۷۶، ابرار سینمایی را در ۹۸ صفحه با قطع ۲۰/۵×۲۸/۵ س.م منتشر کرد.

سال ۱۳۷۷ **فیلم و هنر** اولین شمارهٔ این مجله در آبان‌ماه ۱۳۷۷ به‌طور ماهانه با صاحب امتیازی مجید بهشتی منتشر شد. قطع مجله ۲۱×۲۸/۵ س.م و بهای ۳۰۰ تومان است. مجله به بخش‌هایی مانند رخدادهای سینمایی، الو سلام، تلویزیون، تئاتر و سینمای جوان تقسیم شده که هر یک مسئول جداگانه دارد.

حرکت، نور، صدا، دوربین این مجله در سال ۱۳۷۷ منتشر شد. صاحب امتیاز، مدیر مسئول و سردبیر آن محمدرضا زاهدی؛ ویراستار و مشاور سردبیر، عزیزالله حاجی‌مشهدی و معاون سردبیر دکتر مهدی تهرانی بودند. در سرلوحه مجله نوشته شده است: نخستین ماهنامه سینمایی برای نوجوانان.

شمارهٔ دوم و سوم آن (که با هم چاپ شده) در ۹۶ صفحه، به تاریخ اردی‌بهشت و خرداد ۱۳۷۷ و به بهای ۳۰۰ تومان عرضه شد.

مردم و سینما این هفته‌نامه که صاحب‌امتیاز آن بنیاد سینمایی فارابی و مدیر مسئول آن محمدحسن پزشک بود با سردبیری داریوش نوروزی در روز سه‌شنبه ۲۴ بهمن ۱۳۷۷ در ۲۴ صفحه با قطع ۲۵ × ۳۵ س.م منتشر شد. این هفته‌نامه زیر نظر شورای نویسندگان و دبیر تحریریه آن مازیار اسلامی بود.

تصویر روز تأسیس مجله در سال ۱۳۷۷ و صاحب امتیاز و مدیر مسئول آن دکتر محمدهادی کریمی بود. هفته‌ای دو روز (یک‌شنبه و چهارشنبه) منتشر می‌شد و قطع آن ۵۷/۵×۳۴/۵ س.م بود.

سینمای آینده این نشریه با هدف آگاهی بخشیدن به مخاطبان فیلم کوتاه در سینما فلسطین در اختیار تماشاگران برنامه «سینمای آینده» قرار می‌گرفت.

سینمای آینده به همت گروهی از جوانان علاقه‌مند و حمایت سینمای جوانان منتشر شد. این نشریه هفتگی بود و انتشار آن پس از هشت شماره متوقف شد.

سال ۱۳۷۸ **نامه سینما** نشریه داخلی جامعه اصناف سینمای ایران، خانه سینما.

به سردبیری روبرت صافاریان و با هم‌کاری فریبا ابوالخانی، زهرا حاج‌محمدی، نازنین فراهانی، مهتاب وکیل و عنایت حاجوی.

این نشریه در تیرماه ۱۳۷۸ در ٦٦ صفحه به ابعاد ۲۸/۵×۲۰/۵ منتشر گردید، و به مسایل مربوط به صنوف سینمایی می‌پردازد.

هنر هفتم آخرین مجله سینمایی که در بهمن‌ماه ۱۳۷۸ با صاحب‌امتیازی مهدی مرجوعی به صورت ماهانه در ۹۶ صفحه به ابعاد ۲۸×۲۰ س.م منتشر شد هنر هفتم نام دارد. سردبیر این ماهنامه محمد عبدی، و نویسندگان آن جمشید ارجمند، غلام حیدری، سیمون سیمونیان، گیلدا ایروانلو، حسن ملکی، سعید مستغاثی و جواد طوسی هستند.

یادداشت پایانی

ذکر دو نکته در پایان لازم است:

۱. قصد نبوده است که مجلات و نشریه‌های سینمایی مورد نقد و بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گیرند؛ زیرا در این صورت باید از مجلات پیک سینما به مدیریت طغرل افشار، جهان سینمای سیامک وثوقی به سردبیری حسین فرهنگ، سینما تئاتر با امتیاز پوران نصیری و ستاره سینمای گالستیان و فیلم و زندگی، که مدیر آن شاالله ناظریان بود، ویژه سینما و تئاتر بهمن مقصودلو، سینمای نوین شهروز جویانی، مجله فیلم، مجله فارابی و نامه فیلمخانه ایران و دیگر مجلات سودمندی که در این مدت انتشار یافتند به گستردگی یاد می‌کردیم.

قصد ما در این‌جا فقط تهیهٔ یک فهرست از مجلات و نشریات سینمایی بوده است.

۲. در این فهرست از نشریات گهگاهی سینمایی نامی برده نشده است. این نشریات با این که حجم زیادی دارند، ولی آن‌ها را جزو مجلات سینمایی به حساب نیاوردیم؛ مثل:

- بولتن‌های روزانه جشنواره جهانی فیلم ایران که از اولین جشنواره ۱۳۵۱ تا آخرین آن در مدت جشنواره به‌طور روزانه منتشر شده‌اند.
- کاتالوگ‌های جشنواره جهانی فیلم که زیر نظر بهرام ری‌پور به صورت سالانه در هر جشنواره به زبان فارسی و انگلیسی منتشر شده است.
- ویژه‌نامه‌هایی درباره جشنواره جهانی فیلم از قبیل شماره مخصوص نخستین جشنواره جهانی فیلم که هواپیمایی «هما» منتشر کرد.
- ویژه‌نامه نمایشگاه و مسابقه اعلان دیواری، عکس، عناوین و نمونه فیلم هفتمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر ۱۲ تا ۲۰ بهمن ۶۷.
- سینمای ایران و سومین جشنواره فیلم فجر، اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی وزارت ارشاد اسلامی با همکاری گروه سلمان.
- نظرات سینماگران و تماشاگران پیرامون جوائز دهمین جشنواره فیلم فجر، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بولتن‌های جشنواره فیلم‌های آموزشی - تربیتی.
- بولتن‌های فستیوال بین‌المللی فیلم‌های کودکان و نوجوانان.
- گاهنامه جشنواره فیلم فجر.
- خبرنامه سینمای تجربی شیراز.
- بولتن‌های جشنواره سینمای آزاد مشهد.
- بولتن‌های جشنواره سینمای جوان.
- ویژه‌نامه دانشمند با نام (سینما و علم)، ضمیمه شماره ۵۰.
- ویژه‌نامه گزارش فیلم، دوازدهمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر.

- ویژه‌نامه سینما تک. جشنواره جهانی تک (فیلم‌های کوتاه).
- ویژه‌نامه روزنامه همشهری به‌مناسبت دوازدهمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر به طور روزانه در مدت جشنواره.
- بولتن جشنواره پیوند از ۲۵ تا ۳۱ تیرماه ۷۳.
- بولتن جشنوارهٔ هنری، ادبی روستا.
- ویژه‌نامه سینمایی میلاد.
- جشنوارهٔ فیلم سبز در سال ۱۳۷۷.
- ویژه‌نامه سینمایی روزنامه جوان.
- نشریه بنیاد سینمایی فارابی، هفدهمین جشنواره بین‌المللی فجر.
- شماره ویژه ایران جوان، شانزدهمین جشنواره فیلم فجر.
- ضمیمه سروش از شماره ۴۰۰ سال نهم شنبه ۱۱ مهر ٦٦ راجع به سینمای ایران و جهان.
- ضمیمه سروش به نام «سینما» رادیو، تلویزیون، شماره ۴۴۵، شنبه دوم مهر ۱۳٦۷.
- پیام یونسکو، سینمای دیگران بر پرده سینما، دی ماه ۱۳۷۰.
- نشریه خبری نگاه، اولین جشنواره ویدیویی سوره ۱۳۷۲.
- دانستنیها، شماره مخصوص جشنواره سینمایی ۱۵ بهمن ۱۳۷۲.
- نشریهٔ نخستین جشنوارهٔ فیلم استانی (خوزستان).
- نشریهٔ دومین جشنوارهٔ فیلم استانی (کردستان).
- نشریهٔ سومین جشنوارهٔ فیلم استانی (چابهار).

کانون‌های فیلم در ایران

عباس بهارلو (غلام حیدری)

کانون ملی فیلم اول فرخ غفاری آدم اصلی راه‌اندازی «کانون ملی فیلم» در ایران است. او متولد هفتم اسفندماه ۱۳۰۰ در تهران است. در یازده سالگی همراه پدرش حسن‌علی غفاری (معاون‌الدوله)، که وزیر مختار ایران در بلژیک شده بود، به اروپا سفر کرد و تحصیلاتش را در فرنگ ادامه داد. در پانزده سالگی به دیدن فیلم‌های کلاسیک علاقه نشان داد. در سال‌های ۱۳۲۰ در فرانسه بود، و در دانشگاه گرونوبل تحصیل کرد. در سال‌های تحصیل رییس کمیتهٔ جشن‌ها و نمایش‌های انجمن دانشجویان دانشگاه بود، و تجاربی آموخت. با روزنامه‌های صبح گرونوبل هم‌کاری کرد، و به دنبال نوشتن مقاله‌های سینمایی در ژون دوفینه (۱۳۲۳) و واریته (۱۳۲۴) با هانری لانگلوا آشنا شد که سیناماتک پاریس را در ۱۹۳۶ بنیان نهاده بود.

وقتی سال ۱۹۴۵ (۱۳۲۵) فرا رسید و جنگ جهانی دوم خاتمه یافت، غفاری در جلسات نمایشی که لانگلوا برگزار کرد شرکت جست. فیلم‌های صامت سینمای فرانسه و آلمان و آوای پیانوی جوزف کوزما متاع هنری این جلسات بود. غفاری آیین برگزاری جلسات کانون فیلم را از لانگلوا آموخت. سال ۱۹۴۹ (۱۳۲۸) به پیشنهاد لانگلوا به ایران بازگشت تا مقدمات تأسیس «کانون ملی فیلم» را تدارک ببیند. او معتقد بود ایجاد کردن «چنین محفلی در ایران بی‌نتیجه» نخواهد بود.

وقتی غفاری به ایران رسید دکتر اسماعیل کوشان دورهٔ فترت سینمای ایران را شکسته و فیلم‌های **طوفان زندگی**، **زندانی امیر** و **واریتهٔ بهار** را عرضه کرده بود. کوشان در تدارک تهیهٔ فیلم‌های بعدی بود. فرخ غفاری و اسماعیل کوشان، به تعبیری، هابیل و قابیل سینمای ایران بودند.

غفاری قبل از هر چیز به تحلیل مشخص از شرایط مشخص سینمای ایران رسید. او با امضای م. مبارک در مقالهٔ «صنعت سینما در ایرن» با این اشاره که «باید در وضعیت نمایش تغییرات اساسی داد» نوشت:

> درکشور دوازده‌میلیونی‌ما قریب شصت سالن‌سینما موجوداست. این‌رقم واقعاً‌باعث تأسف است... در ایران باید تالارهای نمایش زیاد ایجاد نمود. کشور ما گنجایش پانصد سالن را

دارد. این تالارها مکتبی برای عرضهٔ عقاید و افکار هنری و فرهنگی مردم میشود.[1]

غفاری سپس از تحلیل شرایط موجود به پیشنهاد مشخص رسید:

گردانندگان هم که تا دیروز مشغول دعوا و کشمکش بودند باید حس جاه‌طلبی بیجا را کنار بگذارند و با سلامت نفس روش جدیدی در پیش گیرند. هنرمندان تحصیل‌کرده را که اولین متخصصین حقیقی فن سینما در ایران هستند باید بکار کشید. در میان آنها کسانی هستند که در **فیلم‌خانه‌ها** و استودیوهای اروپا کار کرده‌اند و **کلوبهای سینما** بوجود آورده‌اند و در مهمترین روزنامه‌های فرنگی مقالاتی درج نموده‌اند و از اینراه مورد احترام کارشناسان ممالک دیگر قرار گرفته‌اند. باید عقاید روحبخش و افکار صحیح این جوانان را شنید. تنها وسیلهٔ نجات اینست و بس.[2]

غفاری به‌عنوان «دبیرکل کانون ملی فیلم ایران» در آذرماه ۱۳۲۸ «عقاید روح‌بخش و افکار صحیح» خود را متحقق و نخستین جلسهٔ نمایش «کانون ملی فیلم» را برگزار کرد. او در این دوره نه فقط به هیچ دستگاه دولتی وابستگی ندارد، بلکه به دلیل گرایش‌های سیاسی در نشریه‌های کبوتر صلح و ستارهٔ صلح نیز قلم زد، و مقاله‌هایش را با نام مستعار م. مبارک و آذرگون امضا کرد.

نخستین جلسات «کانون ملی فیلم»، به روایت خود غفاری، در مکان‌های مختلف مثل «موزهٔ ایران باستان»، «تالار فرهنگ» و «هنرستان هنرپیشگی تهران» برگزار شد. غفاری دربارهٔ میزان استقبال علاقه‌مندان سینما در آن سال‌ها گفته است: «به نمایش آثار برجستهٔ سینما اقدام کردیم که بسیار مورد استقبال واقع گشت.»[3]

در این سال‌ها حرکت غفاری ناشناخته بود و جز جلساتِ نمایشِ گاه‌به‌گاه انجمن‌های فرهنگیِ سفارت‌خانه‌ها کار جدیِ دیگری صورت نگرفت. سالن‌های سینماهای شهر محل نمایش کم اعتبارترین فیلم‌های مصری، هندی، اروپایی و امریکایی بود؛ اما معدود علاقه‌مندان جدی سینما و واردکنندگانِ فیلم و انجمن فرهنگی ایران و فرانسه یاور غفاری در برگزاری جلسات «کانون ملی فیلم» بودند. «ما فیلم‌ها را از انجمن‌های فرهنگی و واردکنندگان فیلم می‌گرفتیم و نمایش می‌دادیم.»[4]

غفاری از همان آغاز، در حدّ امکانات، جدی و حرفه‌ای عمل کرد. از هفتم تا دوازدهم مردادماه ۱۳۲۹ جشنواره‌ای از فیلم‌های انگلیسی در محل انجمن فرهنگی بریتانیا (واقع در خیابان هدایت) برگزار کرد. او که می‌داند «تا آن زمان اصلاً جشنوارهٔ فیلم در ایران برپا نشده» است با دقت و مراقبت عمل کرد. جزوه‌ای با عنوان سینما در انگلستان، با امضای کانون ملی فیلم، منتشر شد. روی جلد این جزوه آمده است: «این رساله به مناسبت اولین فستیوال فیلمهای انگلیسی

۱. *ماهنامهٔ ستارهٔ صلح*، شمارهٔ یکم، مهرماه ۱۳۲۹، ص ۸۳.
۲. همان جا.
۳. *فیلم و هنر*، شمارهٔ ۹۶، پنج‌شنبه ۶ مردادماه ۱۳۴۵، ص ۱۰.
۴. *آیندگان*، شمارهٔ ۲۹۳۷، دوشنبه ۱۱ مهرماه ۱۳۵۶، ص ۱۴.

در تهران (۷-۱۲ مردادماه ۱۳۲۹) تحت نظر کانون ملی فیلم منتشر گردید.» در این جزوه، در ۴۲ صفحه، به معرفی سینمای انگلستان، به دو زبانِ فارسی و انگلیسی پرداخته شده است. رئوس مطالب این جزوه به قرار زیر است: ۱. تاریخچهٔ سینما در انگلستان، فرخ غفاری، ۲. یک قدمِ جدید در راه شناساندن فیلم‌های خوب خارجی: به مناسبت اولین فستیوال سینمایی در تهران، ۳. مسئلهٔ زندگی و مرگ: فیلم پاول و پرسبورگ، ۴. فیلم مستند یا دکومانتر، ف.غ، ۵. خارج از بازی فیلم جدید کارل رید، ف.غ ـ مقاله‌ای از گریسون به زبان انگلیسی، مقدمه‌ای در توضیح نمایش فیلم‌های انگلیسی در تهران به زبان انگلیسی با امضای «کانون ملی فیلم».

غفاری در این جزوه به تفصیل دربارهٔ وضعیت نمایش فیلم و سینما در ایران و اهمیت «کانون ملی فیلم» نوشته است. در سطور بلندی از مقالهٔ او می‌خوانیم:

> در تهرانی که سینمای حقیقی همیشه مهمان ناخوانده بوده است و هر وقت هم که پدیدار شده در انبوه فیلمهای زرق و برق‌دار و پیش پاافتاده از نوع سریالهای سراسر زدوخورد یا تحفه‌های احساساتی و جنائی دیگر خجلت‌زده بکناری رفته و خود را ناپدید کرده است تشکیل یک کانون علاقمندان بهنر واقعی سینما و همچنین انعقاد اولین فستیوال سینمایی براستی امیدبخش است... این کانون از بدو تأسیس خود در اواخر پاییز سال گذشته کوشش کرده است که روزنه‌ای برای کشفِ جهان واقعی سینما بوجود آورد. در حدود قدرت خود قدمهائی در راه شناسائی سینما بردارد: برپا نمودن فستیوالهای بزرگ فیلمی که در دنبالهٔ همین اقدامات است. با وجود اشکالات و موانع فراوان دائرهٔ کانون ملی فیلم توانسته است که در این مدت کوتاه طی جلسات مرتب دوهفتگی خود نمونه‌هائی از بهترین فیلمهای داستانی و مستند (دکومانتر) خارجی را با سینه کلوب و میهمانان آنها معرفی کند و با سخنرانی‌های علمی دقیقی و همچنین بحث‌های عمومی جنبه‌های هنری و فرهنگی آن فیلم‌ها را تجزیه و تحلیل نماید و هنر جدید سینما را با اسلوب صحیح بشناساند. یکی از افتخارات دائرهٔ نمایش آنست که در طی این مدت توانسته است بتعداد دوستداران حقیقی سینما بیافزاید و علاقهٔ آنها را باین هنر بر اصول صحیح‌تری مبتنی سازد. با وجود موانع بسیار که یکی از آنها نبودن قوانین بخصوصی برای نمایش فیلمها در دوائر نمایش یا سینه کلوب است (که در تمام دنیا شامل مقررات سانسور و گمرک فیلم نیستند) دائرهٔ نمایش کانون ملی فیلم توانسته است با همکاری بعضی از مقامات فرهنگی و سینمایی و بخصوص انجمنهای فرهنگی خارجی در تهران همیشه برجسته‌ترین فیلمها را بمعرض نمایش بگذارد...[۱]

غفاری آن‌قدر به جا انداختن بنیادین «کانون ملی فیلم» علاقه‌مند بود که در نشریه‌ای با عنوان *دایرهٔ نمایش چیست؟* (از انتشارات کانون ملی فیلم، تهران، زمستان ۱۳۲۹) به تشریح «نهضت

۱. *سینما در انگلستان*، از نشریات کانون ملی فیلم، مردادماه ۱۳۲۹.

نوین کانون‌های فیلم یا سینه‌کلوب‌ها» پرداخت. او در این نشریه با اشاره به سالن‌های «ویوکولومبیه»، «اورسولین» و «استودیو شمارهٔ ۲۸» نوشت:

تماشاچیان و اعضاءاین سینه‌کلوبها اهل‌ذوق و زیبایی‌شناسانی بودندکه‌با انتقادآزاد بکمک دلوک و موسیناک و دیگران از هنرمندان مزبور [سینمای فرانسه] تشویق می‌کردند.[1]

غفاری از تشریح وظایف و عملکرد کانون‌ها و فیلم‌خانه‌ها فراتر رفت و پیشنهاد کرد:

«بقالان» سینمائی نمی‌دانند که حفظ فیلم برای مطالعهٔ تاریخ سینما اهمیت بسیار دارد. آنها نمیدانند که این‌گونه آثار را میتوانند نزد کانون‌ها و «فیلم‌خانه»های مخصوصی (که یکی از آنها خوشبختانه هفت ماه پیش در تهران تأسیس شده است) امانت گذارند تا هم مانند موزه‌ها وکتابخانه‌های ممالک شرقی دیگر مجموعهٔ گرانبهائی گرد آوریم. از مجلس باید قانونی گذارند و نابود ساختن فیلمها را قدغن نمود. دولت بجای اینکه بفکر ایجاد مرکز تولید وانحصار فیلم در ایران بیافتد بهتر است از صنایع ملی وکانونهای فیلم تشویق کند.[2]

بدین ترتیب «کانون ملی فیلم» در کنار بخش فرهنگیِ سفارت‌خانه‌ها از معدود امکاناتی بود که ارتباط علاقه‌مندان پی‌گیر سینما را با فعالیت‌های جدی‌ای که در اروپا و امریکا صورت می‌گرفت آشنا می‌کرد. در این دوره حدود یک‌صد تا یک‌صد و پنجاه نفر به تماشایِ این فیلم‌ها می‌نشستند و کانون را به پاتوغ خود تبدیل کرده بودند.

پس از نمایش برگزیده‌ای از فیلم‌های سینمای انگلستان «در تابستان ۱۳۳۰ کانون ملی فیلم زیر نظر آقای فرخ غفاری و بکمک فیلمخانهٔ فرانسه چند اثر کلاسیک و مدرن سینمای فرانسه را بعلاقمندان معرفی» کرد.[3] مجید رهنما، عبدالله حبیبی و بهرام نوری ـ اسفندیاری غفاری را در برگزاری جلسات «کانون ملی فیلم» هم‌راهی کردند. نوری‌اسفندیاری مدیر داخلی و برگزارکنندهٔ جلسات نمایش بود، و دفتر کانون جایی نیست جز دفترکار دکتر حبیبی در آزمایش‌گاه‌اش واقع در جنب پمپ بنزین کالج (خیابان حافظ).

جلساتی که غفاری برگزار کرد تا خردادماه ۱۳۳۰ دوام یافت. او در سال ۱۳۳۰، پس از بیست‌ماه، بار سفر بست تا به فرانسه بازگردد، به خیال این‌که دوستانش پی‌گیر کار «کانون ملی فیلم» خواهند بود؛ اما آن‌ها به اندازهٔ غفاری رغبتی به برگزاری جلساتِ نمایش فیلم نداشتند. چنان‌که غفاری بعدها روایت کرد:

با این‌که سه تن از دوستانِ من پذیرفته بودند که فیلمخانه را اداره کنند ولی آن‌ها نتوانستند

---

۱. *ستارهٔ صلح*، شمارهٔ ۵، مردادماه ۱۳۳۰، ص ۷۷.
۲. *ستارهٔ صلح*، شمارهٔ یکم، مهرماه ۱۳۲۹، ص ۸۴.
۳. فیلم و زندگی، شمارهٔ ۵، از انتشارات سازمان سمعی و بصری هنرهای زیبای کشور، ص ۵۵.

در غیاب من کار را ادامه دهند. چون هر کدام رفته بودند پیِ کار خودشان.[۱]

از آخرین کارهایی که غفاری در سال ۱۳۳۰ صورت داد «تحلیل هنری و اجتماعی» فیلم‌هایی بود که در «دومین فستیوال فیلم شوروی در تهران» به نمایش در آمد.[۲]
چهار سال پس از توقفِ فعالیتِ نخستین «کانون ملی فیلم» احمد مغازه‌ای در مقاله‌ای با عنوان «سینه کلوب، CINE-CLUB، سینه کلوب حقیقی کدامست و هدف اصلی از تشکیل آن چیست؟» جمع‌بندی کوتاهی از فعالیت «کانون ملی فیلم» و مسایل و مشکلات آن به دست داد و نوشت:

> ... متأسفانه اشکالات فراوان مقررات کشور مربوط به نمایش فیلم، گمرک و بخصوص عدم توانائی مالی و سایر موانع عجیب و غریب باعث شد که کانون ملی فیلم پس از سه سال فعالیت موفقیت‌آمیز تعطیل گردد. در حال حاضر با وجود احتیاج مبرمی که اجتماع ما باینگونه مجامع و مجالس و سایر فعالیتهای هنری و فرهنگی سینمائی دارد، بدبختانه بعد از تعطیل کانون ملی فیلم هیچگونه اقدام اساسی و صحیحی در این مورد بعمل نیامده است و اگر گاه‌گاهی شخص و یا عده‌ای مجامعی از این قبیل تشکیل داده‌اند، یا آلوده بنظریات و اغراض گوناگون بوده و یا بواسطه عدم معرفت سینمائیِ ادارهٔ کنندگان آن و در نظر گرفتن کمیت و عدم توجه بکیفیت و نمایش فیلمهای مبتذل تجارتی، بهیچوجه نمی‌توان آنها را بحساب آورد و در نتیجه کار آنها با عدم موفقیت روبرو شده است.[۳]

اما این اقدامات پراکنده از چه نوع بود و چه کیفیتی داشت؟

اقدام‌های پراکنده یکی از نخستین اقدام‌ها خبر ایجاد «سینه کلوب» توسط هیئت تحریریهٔ مجلهٔ پیک سینما ــ هم‌زمان با سفر طغرل افشار، مشهورترین منتقد مجله، به شوروی ــ بود. در این اطلاعیه آمده است:

> برای ایجاد و ترتیب [دادن] فستیوال سینما و نمایش قطعات فیلم برای اینکه علاقمندان سینما اجتماع منظمی برای ادامه فعالیتهای سینمایی خود داشته باشند در مردادماه آینده یک کانون سینمایی بنام سینه‌کلوب از طرف هیئت مرکزی تحریریه مجله پیک سینما تشکیل خواهد شد.[۴]

آن‌طور که در اطلاعیه وعده داده شده است این کانون سینمایی دارای کتاب‌خانهٔ سینمایی، قرائت‌خانه، دایرهٔ نمایش فیلم و یک نشریهٔ سینمایی مستقل از نشریهٔ پیک سینما و مجالس

---

۱. *آیندگان*، شمارهٔ ۲۹۳۷، دوشنبه ۱۱ مهرماه ۱۳۵۶، ص ۱۴.
۲. *پیام نو*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۳ (شمارهٔ مسلسل ۵۱)، مهرماه ۱۳۳۰، ص ۱ تا ۲۴.
۳. *ستاره سینما*، شمارهٔ ۴۲، ۳۰ مهرماه ۱۳۳۴.
۴. *پیک سینما*، شمارهٔ ششم، شنبه نهم مردادماه ۱۳۳۳، ص ۱۹.

سخنرانی و مباحث هنری سینما خواهد بود.

در شمارهٔ بعدی پیک سینما این اطلاعیه تحت عنوان «کانون ملی هنر و سینه کلوب» و با ذکر جزییات دیگری منتشر شد:

> در مهرماه گذشته عده‌ای از متخصصین سینما، موسیقی، نقاشی و ادبیات بعنوان هیئت مؤسس گرد یکدیگر جمع آمدند و در ظرف مدت یکماه اساسنامه و مقررات مربوط بسازمان کانون هنر کانون فیلم را پی‌ریزی نمودند. بزودی تشکیل کانون بطور رسمی اعلام خواهد شد.[۱]

این آگهی در شمارهٔ هشتم «پیک سینما» نیز تجدید شد،[۲] و در آذرماه همان سال هیئت مؤسس «کانون ملی هنر و سینه کلوب» به قرار زیر اعلام شد: دکتر برکشلی، رییس دایرهٔ نمایش و سرپرست ادارهٔ هنرهای زیبای کشور، علی‌اصغر گرمسیری، کفیل ادارهٔ هنرهای ملی، علی کریمی، نقاش، هوشنگ کاوسی، کارشناس رسمی فیلم وزارت دادگستری، علی‌اصغر سروش، نویسنده، محمدعلی دولت‌شاهی، دبیر نقاش دبیرستان‌ها، طغرل افشار، مدیر مجلهٔ پیک سینما، فرهنگ فرهی، منتقد هنری، فریدون رهنما، منتقد هنری، احمد مغازه‌ای، متخصص سینما، جلال مقدم، دبیر دبیرستان‌ها، منصور متین، هنرپیشه و سیامک پورزند، نویسندهٔ سینمایی. براساس این گزارش طغرل افشار، فرهنگ فرهی و علی‌اصغر گرمسیری به‌عنوان مسئول کمیسیون سینما (سینه کلوب)، مسئول کمیسیون ادبیات و نشریات، مسئول کمیسیون تئاتر و ترجمه انتخاب شدند. هدف‌های «کانون ملی هنر و سینه کلوب» در هشت بند و یک تبصره اعلام شد.[۳]

پس از این گزارش مجلهٔ پیک سینما تا دو شمارهٔ دیگر انتشار یافت (دی‌ماه ۱۳۳۳)؛ اما نشانی از تأسیس و فعالیت این کانون به‌دست نیامد.

به جز خبر «کانون ملی هنر و سینه کلوب» مجلهٔ سینما (از نشریات مجلهٔ موزیک ایران) زیر عنوان «تشکر از خوانندگان»، به قلم فرهاد فروهی، نوشت:

> ... برای استفادهٔ بیشتر آنها (خوانندگان) از این صنعت ظریف برنامه‌های سینمایی ترتیب داده است که خوانندگان میتوانند با دریافت کارت عضویت بخش فیلم مجله بطور رایگان از آنها که منتخبی از بهترین فیلم‌ها میباشند همه هفته استفاده کنند.[۴]

فعالیت جدی «سینه کلوب ایران» با تشکیلات و هیئت مؤسسان جدید از بهار ۱۳۳۴ آغاز شد. منوچهر اطمینانی، احمد سدادی، هوشنگ کاوسی، سرهنگ واثقی، خلیل زرمندیلی، هما

---

۱. پیک *سینما*، شمارهٔ هفتم، شنبه هشتم آبان‌ماه ۱۳۳۳، ص ۲۳.
۲. پیک *سینما*، شمارهٔ هشتم، شنبه بیست‌ودوم آبان‌ماه ۱۳۳۳، ص ۲۳.
۳. پیک *سینما*، شمارهٔ ۹، شنبه ششم آذرماه ۱۳۳۳، ص ۲۲ و ۲۳.
۴. *سینما*، شمارهٔ ۲، سه‌شنبه یازدهم آبان‌ماه ۱۳۳۳، ص ۳.

خامنه‌ای و سیامک پورزند هیئت مؤسسان «سینه‌کلوب ایران» بودند، و کاوسی به‌عنوان دبیر «سینه‌کلوب» انتخاب شد. جلسات «سینه‌کلوب» ابتدا در سینما متروپل و سپس سینما مولن‌روژ، در روزهای یک‌شنبه، برگزار شد. «سینه‌کلوب» در پاییز ۱۳۳۵ به عضویت «فدراسیون بین‌المللی سینه‌کلوب‌های جهان» (F.I.C)، که مرکز آن در پاریس بود، و سپس به عضویت «کلوب فیلم زوریخ» (F.K.Z) درآمد.

فیلم‌های «سینه‌کلوب» از طریق پخش‌کننده‌های معتبر فیلم در ایران تأمین می‌شد. فیلم‌های **همشهری کین، رمئو و ژولیت، اسب سفید، شرق بهشت، مسیو وردو، جدا افتاده، اتوبوسی به نام هوس، آهنگ روستایی، سابرینا، واکسی، بزرگ‌ترین نمایش روی زمین، هفت سامورایی** و **دو جریب زمین** شماری از فیلم‌هایی هستند که در «سینه‌کلوب ایران» نمایش داده شدند.[1]

«سازمان سینه‌کلوب ایران» در آبان‌ماه ۱۳۳۷ «نخستین فستیوال فیلم تهران» را برگزار کرد. در این فستیوال، که در سینما نیاگارا برگزار شد، فیلم‌های **لاستراآدا** (فدریکو فلینی)، **پنجرهٔ رو به حیاط** (آلفرد هیچکاک)، **لات جوانمرد** (مجید محسنی)، **سرخ و سیاه** (کلود اوتان‌لارا)، **بلای خانمان‌سوز** (فرد زینه‌مان)، **نیروی ایمان** (جان هیوستون)، **مرد خشن** (لوییس بونوئل)، **نسل فاسد** (مروین لروی)، **شاهزاده و رقاصه** (لارنس اولیویه) و مانند این‌ها به نمایش درآمدند.

در چنین وضعی منتقدی با امضای الف. پندار در مقاله‌ای تحت عنوان «سینه‌کلوب ایران چه صیغه‌ای است؟» در ارزیابی فعالیت چهارسالهٔ «سینه‌کلوب» نوشت:

> در حدود ۹۰ درصد فیلمهائی که ظرف این چهار سال در سینه‌کلوب بمعرض نمایش گذاشته شده است از فیلمهای بی‌ارزش تجاری بوده و آخرین آنها فیلم **هیچ شغلی بهتر از نمایش نیست** میباشد که در آخرین جلسهٔ هفتگی سینه‌کلوب برای اعضاء نمایش داده شده. برای مثال وقتی شما علاقه اعضاء سینه‌کلوب را باین فیلم [جلب]کنید و آن را با عکس‌العمل مردم در مقابل چند فیلم سنگینی که سینه‌کلوب گذاشته، مقایسه کنید پی بحقیقت تلخی میبرید.[2]

«سازمان سینه‌کلوب ایران»، وابسته به فدراسیون جهانی سینه‌کلوب‌ها (پاریس)، واقع در لاله‌زار نو، کوچهٔ یاسمی، پلاک ۲۱، هر چه بود چند صباحی دیگر فعالیت‌هایش ادامه یافت.

کانون فیلم دوم «کانون فیلم» دوم از آذرماه ۱۳۳۶ با حمایت «انجمن هنری جوانان» شکل گرفت. در این جلسات زاون هاکوپیان، در مقام نایب رییس هیئت مدیرهٔ «انجمن هنری جوانان» با غفاری هم‌کاری می‌کرد. جلسات نمایش فیلم در محوطهٔ ادارهٔ کل هنرهای زیبای کشور، تالار فارابی (واقع در خیابان کمال‌الملک)، برگزار می‌شد.

---

۱. *مسلک و جهان سینما*، شمارهٔ ۴، مخصوص نوروز ۱۳۳۸، سه‌شنبه ۲۹ اسفندماه ۱۳۳۷، ص ۲۲.
۲. *فیلم‌ها و پرده‌ها*، شمارهٔ ۵، سال ۱۳۳۸، ص ۳۵.

در چنین وضعی هاکوپیان، که توأمان مسئولیت ادارهٔ انتشارات و روابط بین‌المللی ادارهٔ کل هنرهای زیبای کشور را نیز به‌عهده داشت، در نامه‌ای خطاب به رییس آن ادارهٔ کل، مهرداد پهلبد، موضوع برگزاری جلسات کانون فیلم و هدف‌ها و اساسنامهٔ آن را اعلام کرد. هیئت عامل کانون، متشکل از غفاری، هاکوپیان و حسن‌علی منصور، بر ذیل اساسنامهٔ کانون امضا گذاشته بودند. نامه‌نگاری‌ها تا حدود دو سال پس از فکر اولیهٔ تأسیس کانون فیلم دوم ادامه یافت، و غفاری و هم‌کارانش پس از دریافت تأییدیهٔ ادارهٔ کل هنرهای زیبای کشور، نخستین جلسهٔ «کانون فیلم» را در شانزدهم آذرماه ۱۳۳۸ با نمایش فیلم **داستان لوئیزیانا** (رابرت فلاهرتی) و **مینیاتورهای ایران** (مصطفی فرزانه) برگزار کردند.[۱] تعدادی از نویسندگان، منتقدان و سینماگران برای شرکت در نخستین جلسهٔ «کانون فیلم» دعوت شده بودند، و هاکوپیان، منصور و غفاری سخنرانی کردند. قرار بود ابراهیم گلستان نیز متن از پیش آماده شدهٔ خود را دربارهٔ فلاهرتی و فیلمش قرائت کند که منصرف شد.

گزارش‌گر مجله پست تهران سینمایی در بخش «در محافل هنری» دربارهٔ این جلسه و حواشی آن نوشته است:

> در شب افتتاح اولین جلسه کانون فیلم عده‌ای از خارجیان مقیم تهران، عده‌ای از شرکت‌کنندگان دائمی جلسات سالن فارابی و عده‌ای هم از نویسندگان و هنرمندان سینمایی شرکت داشتند. دکتر هاکوپیان مثل همیشه با تواضع خاص و سخنان مختصر و مفید خود جلسه را افتتاح نمود. صحبت آقای منصور وزیرکار به درازا کشید و کسی هم صحبت‌های ایشان را ترجمه نکرد. فرخ غفاری چندبار بجا و بیجا صحبت نمود و هر دفعه چند کلمه فرانسه بعنوان ترجمه اضافه نمود... گلستان صاحب فیلم «لوئیزیانا» با اینکه با طمطراق خاصی معرفی شد ـ ولی گفت که صحبتی ندارد و حضار را بسیار متشکر کرد. درباره فیلم‌ها توضیح کامل‌داده نشد تنظیم برنامه خوب انجام نگرفته بود با این همه شروع کار خوب بود و انتظار موفقیت بعدی آن میرود. بخصوص که نظر مادی وجود ندارد. سرهنگ‌شب‌پره درکنارگرمسیری وصحبت‌های آهسته‌ایشان جلب‌نظر میکرد. یک‌ایرانی درکنار منوچهر انور اصرار داشت بلندبلند بزبان انگلیسی با او صحبت کند. انور عینک درشت ذره‌بینی زده بود و فقط برای انجام تناسب ریش قدیمی خود راکم داشت.[۲]

اعضای «کانون فیلم» تعدادی از دست‌اندرکاران سینما، دانش‌جویان و افراد خارجی مقیم تهران، به‌ویژه فرانسوی‌ها، دانمارکی‌ها و امریکایی‌ها بودند، که با پرداخت دویست ریال برای ده جلسه به عضویت «کانون» درمی‌آمدند. محصل‌ها و دانش‌جویان از پنجاه درصد تخفیف برخوردار می‌شدند، و گروهی نیز «عضو افتخاری» کانون بودند. آن‌طور که غفاری گفته است:

---

۱. پست *تهران سینمایی*، شمارهٔ ۱۰۴، سه‌شنبه ۱۶ آذرماه ۱۳۳۸، ص ۹.
۲. پست *تهران سینمایی*، شمارهٔ ۱۰۵، سه‌شنبه ۲۳ آذرماه ۱۳۳۸، ص ۴.

«عضو افتخاری کسی است که برای ترویج هدفهای انجمن فعالیت‌های مهم و مؤثری داشته باشد و عضویت ایشان برای کانون فیلم مفید واقع شود.» غفاری هم‌چنین در گفت‌وگویی «هدف از ایجاد کانون فیلم» را به قرار زیر اعلام کرد:

> ۱. برقراری روابط متقابل با محافل مشابه دوستداران سینما در سایر ممالک.
> ۲. انتشار و پخش معرفت سینمائی با استفاده از کلیه وسائل دیدنی و شنیدنی.
> ۳. تهیه زمینه و پایه‌های یک مرکز تهیه فیلمهای ایرانی بمنظور معرفی تمدن ایران در سراسر جهان.[1]

غفار در پاسخ به این سؤال که «برای مسایل مربوط به سینما فکری کرده‌اید؟» چنین پاسخ داده‌است:

> ایجاد یک موزه سینما برای جمع‌آوری اشیا و آثار مربوط به تاریخ سینما که فانوس خیال شهر فرنگ از جمله آنها است؛ دیگر یک فیلمخانه (سینماتک) برای حفظ نمونه‌های فیلمهائیکه از نظر تاریخی یا فرهنگی یا هنری دارای ارزشی بوده باشد و یک کتابخانه برای جمع‌آوری کتب و مطبوعات و اسناد و عکسها و کلیهٔ نشریات سینمائی...[2]

این‌ها همان نکاتی است که بعدها در اساسنامهٔ مورخ دهم آبان‌ماه ۱۳۳۹ به تصویب هیئت عامل «کانون فیلم» رسید.

فیلم‌های بعدی که در سال ۱۳۳۸ از جلسهٔ دوم تا هفتم به نمایش درآمد از این قرار بود: **شب و مه** (آلن رنه)، **همشهری کین** (اورسن ولز)، **کامیابی شگرف** (ستاد فورد)، **پانتومیم** (پاویو)، **مهر هفتم** (اینگمار برگمن) و **هفت سامورایی** (اکیرا کوروساوا).

جلسهٔ هشتم تا سیزدهم در سال ۱۳۳۹ (نوزدهم خردادماه) برگزار و سپس به دلیل نبود امکانات و گرمای هوا تعطیل شد. غفاری با ارسال نامه‌ای در تاریخ بیست و پنجم تیرماه ۱۳۳۹ برای ریاست ادارهٔ روابط بین‌المللی و انتشارات تقاضا کرد: «با توجه بگرمای فصل تابستان و نبودن وسایل لازم در تالار فارابی، کانون فیلم با امیدواری و استظهار بکمک هنرهای زیبای کشور در نظر دارد برای جلوگیری از توقف در اجرای برنامه‌ها، در صورت موافقت از محوطهٔ مجاور موزهٔ هنرهای ملی استفاده نماید.»

جلسهٔ چهاردهم «کانون فیلم» با نمایش دو فیلم شانزده میلی‌متری **سه مرحله از زندگی بودا** (روی وخانا، ۱۹۵۷) و **زندگانی آندرسن** (روس، ۱۹۵۵) با مساعدت «سفارت کبرای هند و دانمارک» در روز سه‌شنبه هشتم شهریورماه ۱۳۳۹، ساعت هفت بعدازظهر، برگزار شد، و در جلسات بعد فیلم‌های **مرد سوم** (کارل رید) و **سیلاب ویسکی** (الکساندر مک‌کندریک) به نمایش درآمد.

---

۱. پست *تهران سینمایی*، شمارهٔ ۱۰۹، یک‌شنبه ۱۵ اسفندماه ۱۳۳۸، ص ۹.
۲. همان‌جا.

سال بعد، در تاریخ بیست و دوم خردادماه ۱۳۴۰، در سالگرد تعطیلی کوتاه‌مدت «کانون فیلم»، غفاری نامهٔ دیگری برای ریاست هنرهای زیبای کشور فرستاد و برای نمایش فیلم‌های سی‌وپنج میلی‌متری در فصل گرما کمک خواست:

> بطوریکه استحضار دارند کانون فیلم فعالیت‌های خود راکماکان و بدون وقفه تعقیب و سی‌وسومین جلسه کانون را در ۲۳ خردادماه ۱۳۴۰ در تالار فارابی اجرا مینماید. سال گذشته در فصل تابستان بعلت نبودن وسایل لازم در تالار فارابی و همچنین بمنظور جلوگیری از وقفه در اجرای برنامه‌ها در تابستان با کسب اجازه از مقام ریاست محترم هنرهای زیبای کشور برنامه‌های خود را در محوطه مجاور موزه هنرهای ملی برگزار کرده بود. البته در اثر عدم دسترسی به آپارات ۳۵ میلی‌متری سیار ناگزیر بنمایش فیلمهای ۱۶ میلی‌متری بوده و این خود تا اندازه‌ای هم از لحاظ تهیه فیلمهای ۱۶ میلی‌متری و هم از نظر رعایت درخواست‌های اعضاءِ کانون فیلم در زمینه فیلمهای اصیل سینمائی خالی از اشکال نبوده و کانون هم نمی‌توانست بدرخواست آنان پاسخ مثبت دهد با آنکه فیلمهای ۳۵ میلی‌متری در اختیار داشته است.

مهرداد پهلبد نامهٔ درخواست غفاری برای تأمین آپارات سی‌وپنج میلی‌متری سیار را برای جباری، مدیر کل سازمان سمعی و بصری، می‌فرستد و جباری ضمن موافقت با تأمین پروژکتور سی‌وپنج میلی‌متری در پاسخ به «کانون فیلم»، در تاریخ سی‌ویکم خردادماه، مشکل دیگری را مطرح می‌کند:

> چون پروژکتور ۳۵ میلیمتری سیار در روزهای سه‌شنبه به برنامه دیگری اختصاص یافته که تغییر آن فعلاً میسر نیست خواهشمند است ترتیبی فراهم فرمایند که جلسات آن کانون از روزهای سه‌شنبه بروز دیگری موکول گردد که امکان این همکاری میسر و مقدور گردد.

سی‌وچهارمین جلسه با نمایش فیلم **کار از کار گذشت** (دلانوا وسارتر) ادامه می‌یابد و تا جلسهٔ چهل‌ونهم در سال ۱۳۴۰ برگزار می‌شود؛ با نمایش فیلم‌هایی مثل **رومئو و ژولیت** (کاستلانی)، **بال سفید و بادکنک قرمز** (آلبر لاموریس)، **بچه‌های بهشت** (مارسل کارنه)، **وقت دیگر عشق من** (هژیر داریوش)، **تخت جمشید** (فریدون رهنما)، **خواستگاری** (ابراهیم گلستان) و **سزار و کلئوپاترا** (گابریل پاسکال). از جلسهٔ پنجاه تا نودودوم در سال ۱۳۴۱ برگزار می‌شود و جلسهٔ شصت‌وپنج تا هفتادونهم به فستیوال فیلم‌های فرانسوی اختصاص می‌یابد. از سال ۱۳۴۲ (جلسهٔ نودوسوم) تا پایان سال ۱۳۴۷ (جلسهٔ سیصدویکم) جلسه‌های کانون کماکان در روزهای سه‌شنبه برگزار می‌شود. فیلم‌های مهمی در این فاصله نمایش داده می‌شود: **خانمی از شانگهای** (اورسن ولز)، **شب قوزی** (فرخ غفاری)، **ژی‌ژی** (وینسنت مینه‌لی)، **دزد دوچرخه** (ویتوریو دسیکا)، **جاده** (فدریکو فلینی)، **واکسی** (ویتوریو دسیکا)، **دروازه‌های شهر** (رنه کلر)، **چاقو در آب**

(رومن پولانسکی)، **تپه‌های مارلیک** (ابراهیم گلستان)، **ارزش پیروزی** (جان فورد)، **طلوع جدی** (احمد فاروقی قاجار)، **قاچاق مرگ** (مارسل کامو)، **هملت** (لارنس اولیویه)، **مرگ خسته** (فریتس لانگ)، **آتالانت** (ژان ویگو)، **شب** (میکل آنجلو آنتونیونی)، **در بارانداز** (الیا کازان)، **حادثهٔ آکس‌بو** (ویلیام ولمن)، **زنده‌باد زاپاتا** (الیا کازان)، **نشان سرخ دلیری** (جان هیوستون)، **مکانی در آفتاب** (جورج استیونس)، **آمریکا** (دیوید وارک گریفیث)، **خون و شن** (فرد نیبلو)، **بیگانه** (لوکینو ویسکونتی) و مانند این‌ها. تعدادی از جلسات نیز به شاهنامه‌خوانی و نقالی توسط مرشد کریم گلشنیان و اجرای نمایش‌نامهٔ «خطر مرگ» به کارگردانی علی نصیریان اختصاص یافته بود.

در آخرین روزهای سال ۱۳۴۷ درجلسهٔ دویست ونودوهفت فیلم **صحرای سرخ** (میکل آنجلو آنتونیونی)، در جلسهٔ دویست‌ونودوهشت فیلم **لحظهٔ حقیقت** (فرانچسکو رُزی) و در جلسهٔ دویست‌ونودونه‌فیلم **ادیپوس** (پی‌یر پائولوپازولینی)نمایش‌داده‌شدند.هرسه‌فیلم،برخلاف هیئت عامل «کانون فیلم» با جرج و تعدیل به نمایش در آمد، و اعتراض پروفسور کاروزو، مستشار فرهنگی ایتالیا، و اهل مطبوعات را برانگیخت، و غفاری در نامه‌ای به تاریخ بیست‌وهفتم اسفندماه ۱۳۴۷ مدیر کل امور سینمایی کشور را از جمع‌بندی اعتراض‌ها و انتقادها مطلع کرد:

> همچنانکه خاطر عالی مستحضر است در طی شرفیابی مورخ ۴۷/۱۲/۲۲ نامه مورخ ۲۶ فوریه ۱۹۶۹ آقای پروفسور کاروزو مستشار فرهنگی ایتالیا در ایران دربارهٔ بریدن قطعاتی از فیلمهای «صحرای سرخ» و «ادیپوس» بوسیله اعضای سانسور اداره کل امور سینمائی به نظر آنجناب رسانیده شد. نگرانی حاصله از این عمل بیشتر ناشی از تعهداتی است که مستشار فرهنگی ایتالیا نسبت به صاحبان این قبیل فیلمها دارد و مسلماً ارسال چنین فیلمهائی به ایران از این پس با اشکالات مواجه خواهد بود... گردانندگان کانون فیلم ایران در انتخاب و نمایش فیلم‌ها در جلسات کانون همواره ملاحظات سیاسی را در نظر داشته و پیوسته این امر را اساس کار خود قرار داده و از نمایش این‌گونه فیلمها جداً اجتناب شده است، اما سانسور مسائل غیرسیاسی فیلمها با در نظر گرفتن اینکه اعضای کانون همه از افراد روشنفکر هنرمند و در سطح فکری وسیع اجتماعی هستند تا اندازه‌ای می‌بایست با ملاحظات زمانی و مکانی توأم باشد. بعضی از موضوعات غیرسیاسی که اعضای محترم سانسور فیلم به آن توجه دارند برای اجتماع کانون فیلم نمیتواند یک نکته یا یک مسئله باشد. تکرار این کار لطمهٔ تقریباً جبران‌ناپذیری به ادامه و حفظ موجودیت کانون فیلم خواهد زد و موجب عدم همکاری بیشتر مؤسسات و مراکز فرهنگی و فیلم‌خانه‌های خارجی با کانون خواهد شد. مستدعی است مقرر فرمایند مراتب مورد مطالعه قرار گیرد و از بریدن قطعاتی از فیلمهائی که در جلسات کانون به معرض نمایش گذاشته میشود خودداری نمایند.

در اداره‌های حوزهٔ داخلی وزارت فرهنگ و هنر مذاکرات مختصری در روزهای دوم،

ششم، هفتم و دهم فروردین‌ماه ۱۳۴۸ صورت می‌گیرد و نتیجهٔ نهایی این است: «براساس دستور مقام محترم مدیریت کل امور سینمایی کشور اقدام خواهد شد. با اطلاع بایگانی شود. صالح.»

مأموران سانسور ادارهٔ امور سینمایی هم‌چنین وقعی به انتقادها و اعتراض‌های نویسندگان سینمایی نگذاشتند. نویسندهٔ مجلهٔ سپید و سیاه نوشته بود:

> ... مشاهدهٔ دخالت مخرب سانسور در فیلم برای ما سخت باعث تعجب و ناراحتی شد. هدف کانون فیلم باید بالاتر از... اینجور بگیروببندها باشد، چون تماشاچی کانون که بلند میشود و میآید فیلمی غیرتفریحی و غیرتجارتی را به زبان اصلی تماشا کند از خطر منحرف شدن با یکی دو تا صحنه عشقی‌اش گذشته است. «کانون» باید تا آنجا که قدرت دارد بکوشد تا ادارهٔ محترم همکار خویش، ادارهٔ امور سینمائی، را متقاعد سازد که از دست‌اندازیهای متداوله لااقل در مورد فیلم‌های «کانون» خودداری کند وگرنه به اعتقاد جماعتی که از کانون انتظار ارائه فیلمهای سالم و دست نخورده را در تمامیت هنری‌اش دارند لطمه‌ای سخت وارد خواهد شد.[۱]

و:

> ... دخترک بومی فیلم پازولینی «ادیپو» اصلاً در فیلم پیدایش نمی‌شود. واقعاً جالب است که در این ملک فیلم‌های خصوصی هم باید طبق مقررات سانسور فیلم‌های عمومی قیچی‌کاری و قطعه‌قطعه شود...[۲]

یا:

> به یقین سینماروهائی که در این کانون فیلم جمع میشوند تا اثری هنری و قابل دیدی را تماشا کنند، آنطور که مسئولان فکر می‌کنند در قید این نوع تحریکات آنهم در سالن سینما و با نوار فیلم نیستند. چه خوبست در این مورد آقایان دیدی دیگر در پیش گیرند و آن فکر ابتدائی را لااقل بر این نوع بیننده تحمیل نکنند. باشد که این برای ما یک آرزو باقی نماند.[۳]

غفاری، به‌عنوان مدیر کانون فیلم ایران، و هم‌کارانش با تمام مشکلات ساختند و از بیست‌وچهارم فروردین‌ماه ۱۳۴۸ پیشنهاد کردند که جلسات نمایش علاوه بر روزهای سه‌شنبه ساعت نوزده و بیست‌ویک در روزهای چهارشنبه ساعت بیست نیز تکرار شود. **آواز در باران** (استانلی دانن) نخستین فیلمی است که از جلسهٔ سیصدودوم در دو روز سه‌شنبه و چهارشنبه به

---

۱. *سپید و سیاه*، شمارهٔ ، ۷ اسفندماه ۱۳۴۷، ص .
۲. *ستاره سینما*، شمارهٔ ، ۱۳ اسفندماه ۱۳۴۷، ص .
۳. *آیندگان*، شمارهٔ ، ۲۱ اسفندماه ۱۳۴۷، ص .

نمایش درآمد و جلسه‌های بعدی به همین منوال ادامه یافت.

در هفدهم خردادماه ۱۳۵۰ اتفاق دیگری رخ داد. «معاونت فرهنگی» وزارت فرهنگ و هنر از هژیر داریوش درخواست کرد که در مورد ترکیب هیئت مدیرهٔ فیلم‌خانهٔ ملی ایران اظهار نظر کند. اسامی پیشنهادی داریوش از این قرار بود: مجید محسنی (رییس سندیکای هنرمندان فیلم)، زاون هاکوپیان (مدیرکل روابط فرهنگی وزارت فرهنگ و هنر)، فرخ غفاری (مدیر آرشیو فیلم ایران، فیلم‌شناس و کارگردان)، خسرو سینایی (کارگردان فیلم)، داریوش مهرجویی (کارگردان فیلم)، نورالدین آشتیانی (رییس سندیکای سینماداران)، هوشنگ شفتی (کارگردان فیلم)، پرویز دوایی‌فرد (منتقد فیلم و روزنامه‌نگار)، کریم امامی (نویسنده و منتقد هنری) و هژیر داریوش (کارگردان فیلم و منتقد).

«کانون فیلم ایران» تا سه‌شنبه بیست‌وسوم اسفندماه ۱۳۵۶ در مجموع ۶۱۶ جلسهٔ نمایش فیلم برگزار کرد. غفاری، که کماکان مدیر کانون و فیلم‌خانهٔ ملی ایران بود، در گفت‌وگویی از وضع موجود، به ویژه در سال‌های دههٔ پنجاه گلایه می‌کند:

> نُه سال اول را من با شور و شوق زیادی در جلسات کانون حاضر می‌شدم و پیش از آغاز فیلم توضیحی کوتاه دربارهٔ فیلم می‌دادم و در پایان جلسه بحث و گفتگویی نیز داشتم. ولی وقتی بی‌تفاوتی مقامات فرهنگ و هنر محسوس شد و از طرفی کارهای جشن هنر مرا بلعید، دیگر نشد که در جلسات شرکت کنم ولی انتخاب فیلم در اغلب موارد با من بود. و این کار ادامه دارد. امیدوارم روزی برسد که مقامات فرهنگ و هنر متوجه اهمیت فیلمخانه شوند... بعد از نوزده سال، با نهایت تأسف بعنوان مدیر فیلمخانهٔ ملی ایران باید بگویم که از طرف دولت و مقامات وزارت فرهنگ و هنر آن حمایتی که باید از یکی از دستگاههای وابسته بخود بکنند، نمی‌کنند و بهمین دلیل فیلمخانه بعد از نوزده سال، رو به سکرات کامل است.[1]

غفاری یک سال بعد از این نیز، کماکان، از وضع جاری گلایه و شکوه داشت. او که مجموعه‌ای از فیلم‌های تاریخ سینمای جهان شامل فیلم‌های لومی‌یر، ادیسن، مه‌لیس و گریفیث را برای جلسهٔ ۶۳۷ تا ۶۴۲، از بیست‌وچهارم مهر تا نهم آبان‌ماه ۱۳۵۷ اعلام کرده بود در گفت‌وگوی مفصلی یک سند تاریخی از فیلم‌های موجود در فیلم‌خانهٔ ملی ایران به دست داد. به روایت غفاری حدود چهارصد فیلم (یک‌صدوبیست فیلم ایرانی و دویست‌وبیست فیلم خارجی) در فیلم‌خانهٔ ملی ایران نگه‌داری می‌شود.[2]

جلسات نمایش «کانون فیلم ایران» در روزهای انقلاب، با تعطیل شدن سینماها، بیش از پیش، از رونق افتاد و برای مدتی طولانی دچار وقفه شد، تا این که پس از مهاجرت غفاری به فرانسه، از

---

۱. *آیندگان*، شمارهٔ ۲۹۳۷، دوشنبه ۱۱ مهرماه ۱۳۵۶، ص ۱۴.
۲. *رستاخیز*، شمارهٔ ، ۱۵ مهرماه ۱۳۵۷، ص .

شهریورماه ۱۳۵۸ زیر عنوان «کانون فیلم تهران»، و با مدیریت جدید به‌فعالیت خود ادامه داد.
بی‌شک در یک جمع‌بندی کلی نمایش گستردهٔ فیلم در سینماهای پایتخت و تعدد مراکز نمایش فیلم، که از سوی انجمن‌های فرهنگیِ سفارت‌خانه‌ها، دانشگاه‌ها، خانه‌های فرهنگ، موزهٔ هنرهای معاصر، سینمای آزاد، انجمن سینمای جوانان ایران و مانند این‌ها ایجاد شده بود در بی‌رونقی جلسات نمایش «کانون فیلم ایران» بی‌تأثیر نبوده است.

کانون فیلم تهران دورهٔ جدید «کانون فیلم ایران» از روز شنبه سوم شهریورماه ۱۳۵۸، ساعت ۱۸/۳۰ دقیقه، با نمایش فیلم مستند **برای آزادی** (حسین ترابی) آغاز شد، و به شکل روزانه با نمایش فیلم‌های **بازگشت من** (میکلوش یانچو)، **بردهٔ عشق** (نیکیتا میخالکوف)، **هفت سامورایی** (اکیرا کوروساوا)، **در غربت** (سهراب شهیدثالث) و **شاهی در نیویورک** (چارلز چاپلین) ادامه یافت. نمایش هر فیلم در هفتهٔ بعد نیز تکرار می‌شد. محل نمایش فیلم‌ها تالار بزرگ مرکز سینمایی و سمعی و بصری کشور، میدان بهارستان، خیابان کمال‌الملک، بود. نمایش فیلم‌ها از بهمن‌ماه ۱۳۵۸ در طبقهٔ فوقانی سینما فرهنگ (سیلورسیتی سابق) برگزار شد. استفاده از فیلم‌ها مخصوص اعضای کانون بود و برنامه‌های هر دوره به‌طور ماهانه اعلام می‌شد. این‌وضع تا آذرماه ادامه‌داشت، و از دی‌ماه دوبرنامه برای نیمهٔ‌اول و نیمهٔ دوم هر ماه اعلام می‌شد.
از شهریور تا پایان اسفندماه ۱۳۵۸ در مجموع نودوهفت فیلم در «کانون فیلم تهران» نمایش داده شد، که از این تعداد یازده فیلم در شهریورماه، سیزده فیلم در مهرماه، دوازده فیلم در آبان‌ماه، دوازده فیلم در آذرماه، سیزده فیلم بلند و کوتاه در دی‌ماه، پانزده فیلم کوتاه و بلند در بهمن‌ماه و بیست‌ویک فیلم بلند و کوتاه در اسفندماه به نمایش درآمد.
دیکتاتور بزرگ (چارلز چاپلین)، **سنگواره** (ماساکی کوبایاشی)، **پول تو جیبی** (فرانسوا تروفو)، **حکومت نظامی** (کوستاگاوراس)، **دلیجان** (جان فورد)، **روشنایی‌های شهر** (چارلز چاپلین)، **توهم بزرگ** (ژان رنوار)، **مستأجر** (رومن پولانسکی)، **حرفه: خبرنگار** (میکل آنجلو آنتونیونی)، **زنده‌باد مکزیک** (سرگئی ایزنشتین)، **دست‌ها روی شهر** (فرانچسکو رُزی)، **سکوت و فریاد** (میکلوش یانچو) و **پیروسمانی** (جرجی شنگلایا) شماری از فیلم‌هایی هستند که از شهریور تا پایان اسفندماه ۱۳۵۸ در «کانون فیلم تهران» به نمایش درآمدند.
در سال ۱۳۵۹ جلسات نمایش «کانون فیلم تهران»، کماکان، ادامه یافت، و در خردادماه ۱۳۶۰ هم‌زمان با برگزاری نخستین جشنوارهٔ فیلم بعد از انقلاب، از بیست‌وهشتم خرداد تا ششم تیرماه نمایش فیلم‌های جنبی جشنواره در «کانون فیلم» برگزار شد.
برنامهٔ نمایش فیلم «کانون فیلم تهران» در تیرماه ۱۳۶۱ با این توضیح همراه بود که فصل‌نامهٔ سایت اند ساوند هر ده سال یک بار با جمع‌آوری آرای معتبرترین منتقدان جهان ده فیلم برجستهٔ تاریخ سینما و ده کارگردان معتبر را معرفی می‌کند. در پاییز ۱۹۸۲ قرار بود این سنت بار دیگر تکرار شود، و «کانون فیلم تهران» به مناسبت این رأی‌گیری سه فیلم **تخم مار** (اینگمار برگمن)،

همشهری کین (اورسن ولز) و **توهم بزرگ** (ژان رنوار) را در بخش ده سینماگر برگزیده، که در ردیف اول تا سوم جدول برگزیدگان سال ۱۹۷۲ قرار داشتند، نمایش داد. با این برنامه اظهار امیدواری شده بود که «فیلمخانهٔ ملی ایران سعی دارد در حاشیهٔ برنامه‌های جاری کانون فیلم تهران، در حد امکان، نمونه‌های برجسته‌ای از آثار این سینماگران را بنمایش بگذارد».

جلسات نمایش فیلم «کانون فیلم تهران» تا اوایل سال ۱۳۶۲ ادامه می‌یابد و پس از آن دچار وقفه می‌شود. با تعطیلی این جلسات «کانون فیلم تهران» دچار یک دورهٔ فترت طولانی می‌شود، و در سال‌ها بعد به جز بخش امور سینمایی «بنیاد مستضعفان»، که در انبارهای آن‌جا مقدار زیادی فیلم‌های توقیفی مربوط به سال‌های پیش از انقلاب نگه‌داری شد، متولی دیگری برای نمایش منظم فیلم وجود نداشت.

کانون فیلم فیلمخانهٔ ملی ایران نخستین شمارهٔ نامهٔ فیلمخانهٔ ملی ایران در پاییز ۱۳۶۸ منتشر شد. در صفحات آغازین این فصل‌نامه محمدحسن خوشنویس، در مقام مدیر فیلمخانهٔ ملی ایران، در مقالهٔ «فیلمخانهٔ ملی ایران میراث‌دار فرهنگ تصویری کشور» به «ذکر مصیبتی» پرداخت که بر اسناد مصور کشور رفته بود:

> چشم بینایی که باید حافظ و نگاهدارندهٔ این مواد آسیب‌پذیر از هرگونه حادثه باشد آرشیوهای ملی فیلم هستند. در کشور ما سابقهٔ تشکیل آرشیو ملی فیلم یا فیلمخانه ملی، به دههٔ سی بازمی‌گردد. براساس آنچه در اسناد آمده، فیلمخانهٔ ملی ایران با نمایش فیلم *ماجرای لوئیزیانا*، اثر رابرت فلاهرتی در روز سه‌شنبه ۱۶ آذرماه سال ۱۳۳۸ هجری شمسی موجودیت یافته است.
>
> در آن زمان هدف اصلی دست‌اندرکاران ایجاد کانونی برای نمایش فیلمهای برتر سینمای جهان بود. در آن میان گردآوری فیلمهای ساخته شده در ایران و نیز جمع‌آوری، سازماندهی، حفظ و نگهداری اسناد و مدارک سینمایی در درجات بعد قرار داشت.
>
> این تشکیلات ابتدا در قالب «کانون فیلم»، که در تالار فارابی هنرهای زیبای آن زمان جلسات هفتگی نمایش فیلم برپا می‌کرد و سپس «آرشیو فیلم ایران» و سرانجام از سال ۱۳۵۲ با نام «فیلمخانهٔ ملی ایران» به حیات خود ادامه داد.
>
> در دههٔ آغازین حیات این تشکیلات ذیل لوای «فیلمخانهٔ ملی ایران»، عمدتاً، روی گردآوری آثار برجستهٔ سینمای جهان و نمایش آنها سرمایه‌گذاری و برنامه‌ریزی شد. آنچه در این میان به فراموشی سپرده شد یا در درجات بعدی اهمیت قرار گرفت، ایجاد شرایط محیطی نسبتاً مناسب و مساعد برای نگاهداری فیلمها و نیز توجه به گردآوری فیلمهای ساخته شده در ایران و اسناد و مدارک سینمایی ایران (از قبیل عکسهای صحنه، پوستر و ...) بود، گرچه تلاش دست‌اندرکاران نسبت به گردآوری آثار برجستهٔ جهانی جای قدردانی فراوان دارد.

از خردادماه سال ۱۳۶۳ با محدودترین امکانات، چه از لحاظ لوازم و تجهیزات و چه از نظر نیروی انسانی و مکان مناسب کار، امر بازسازی فیلمخانهٔ ملی ایران آغاز شد. نگرشی جدید بر پدیده‌ای به نام «آرشیو ملی» اعلام و تبلیغ شد و سعی گردید مفهوم تازه‌ای از «فیلمخانهٔ ملی» در اذهان ایجاد شود.

خوشنویس سپس به توصیف وضعیت فیزیکی فیلم‌ها، که از مسئولان قبلی به مسئولان جدید به ارث رسیده پرداخت:

در آن سال هزاران حلقهٔ کوچک و بزرگ فیلم در گوشه و کنار ساختمان امور سینمایی، بدون کمترین اطلاعات و نشانی‌ها، زیر انبوه زباله‌ها، تارهای عنکبوت، فضولات حیوانات، زباله‌های بخشهای اداری و از همه مهمتر تودهٔ جهل و نادانی مستور بود. زیرزمینها، انبارها، اتاقها، زاویه‌ها، دستشوییها و همهٔ اطراف و اکناف باید جستجو می‌شد. در همه‌جا به طرز غیرمنتظره‌ای با حلقه‌های فیلم روبرو می‌شدیم که دهها سال در قوطیهای زنگ‌زده یا حتی بدون قوطی و در گونیها و جعبه‌های مقوایی به دست فراموشی سپرده شده بودند یا برای اینکه از شر آن‌ها خلاص شوند، در گوشه‌ای رهایشان ساخته بودند.

هزاران حلقه فیلم، تک‌تک شناسایی و دارای شناسنامه‌ای مفصل شد. قرار بر آن گذاشته شد که از هر فیلم، صرف‌نظر از محتوای آن و فقط به‌عنوان یک سند مصور، دو حلقه از بهترین نسخ آنها برای فیلمخانه کنار گذاشته شود و سایر کپی‌ها را در محل دیگری نگهداری کنند. زنگ خطرِ از بین رفتن نسخ منحصربه‌فرد یا اسناد تصویری کشور باعث شد که به همهٔ شهرستانها تلفنگرام زده شود که در هر جا فیلمی دارند مشخصات آن را برای فیلمخانهٔ ملی ایران بفرستند. امید آن می‌رفت که در میان اسامی واصل شده به نسخ گم شده‌ای از فیلمهای کشور دست یابیم. بدین سان بخش عظیمی از تاریخ گذشته و معاصر کشور از نابودی قطعی نجات یافت.

برنامهٔ بعدی بازبینی، مرمت، تعویض قوطی و ثبت فیلمها در دفتر جدید فیلمخانهٔ ملی ایران و استخراج و انعکاس اطلاعات مربوط به فیلمها بود. گذشته از اینها مخزن اصلی فیلمخانهٔ ملی ایران در اسفبارترین شرایط از نظر نگهداری فیلمها قرار داشت.

در نظر نگرفتن مکان مناسب برای استقرار نیروی انسانی فیلمخانه از طرف مسئولان و فقدان اطلاعات‌علمی و آگاهیهای لازمه از شرایط صحیح نگهداری فیلمها و چگونگی سازماندهی آنها باعث شد که میراث گرانقدر تصویری کشور، سالها با دود سیگار، گردوغبار فراوان و گرمای وسایل حرارتی در زمستانها زندگی مرگباری را طی کند.

بدین‌سان اولویت نخست در برنامهٔ بازسازی فیلمخانهٔ ملی ایران در دههٔ شصت، به جای نمایش فیلم، با تغییر فوری شرایط نگه‌داری فیلم‌ها، تعمیر و مرمت، تهیهٔ شناسنامه‌ای کامل برای

تمامی مجموعه، فهرست‌نویسی و طبقه‌بندی فیلم‌ها و طراحی نظام مکانیزهٔ اطلاعات فیلمخانه، تهیهٔ یک نسخه از کلیهٔ فیلم‌های سینمای ایران پیش از اکران عمومی، فراهم آوردن آرشیوی از عکس‌های صحنه و پوستر فیلم‌های سینمای ایران، ایجاد آرشیو «آنونس» فیلم، سعی در تهیهٔ کپی نمایشی از فیلم‌های برجستهٔ فیلمخانه، که به علت قدمت قابلیت‌های اولیهٔ خود را از دست داده و در حال نابودی هستند، و ایجاد آرشیوی از نوار ویدئو در کنار آرشیو فیلم بود.

خوشنویس هم‌چنین در پایان «ذکر مصیبت» خود اشاره کرده است:

> در این سالها گرچه به علل عدیده فیلمخانهٔ ملی ایران موفق به برپایی جلسات نمایش فیلم و سخنرانی نشده است؛ اما هیچگاه از تلاش در این باره نیاسوده و امید می‌رود در آینده‌ای نزدیک این امر تحقق یابد.[1]

بلافاصله پس از اظهار نظر محمدحسن خوشنویس، محمدعلی پورصالح، از مسئولان فیلم‌خانهٔ ملی ایران، در گفت‌وگویی مفصل، که در دومین شمارهٔ نامهٔ فیلمخانهٔ ملی ایران درج شد، به توضیع مبسوط همین نکات پرداخت. پورصالح به نکات دیگری اشاره کرد که در جای خود حایز اهمیت است؛ به‌عنوان نمونه:

> در زمینهٔ تهیهٔ فیلمهای ارزشمند خارجی نیز فیلمخانهٔ ملی ایران در ده سال گذشته چندان فعال نبوده. در واقع فیلمهای ارزشمند خارجی موجود در فیلمخانه به همان مجموعهٔ تاریخ سینما (بجز چند مورد استثنایی) محدود میشود. از این رو می‌توان گفت فیلمخانه کلاً از فیلمهای ارزشمند خارجی چهار دههٔ گذشته فعلاً محروم است.[2]

پورصالح هم‌چنین در پاسخ به این سؤال که از فیلم‌های تهیه شده در ایران چه میزانی به فیلمخانه راه یافته است؟ چنین آماری به دست داد: از فیلم‌های سینمایی قبل از انقلاب حدود ۲۳ درصد و از فیلم‌های سینمایی بعد از انقلاب حدود ۷۸ درصد.

این توضیح پورصالح که «فعال نمودن مجدد واحد نمایش فیلمخانه در قالب یک سینماتک با برنامه‌های مرتب و ثمربخش» جزو «فعالیت‌های جنبی» فیلمخانهٔ ملی ایران خواهد بود در یک دو نشریهٔ سینمایی بازتاب داشت، و این بحث را در میان پاره‌ای از نویسندگان سینمایی دامن زد که راه‌اندازی «کانون فیلم» را پس از سال‌ها درخواست کنند.

در چنین وضعیتی که هنوز بحث بازگشایی «کانون فیلم» میان مسئولان فیلمخانه ملی ایران با جدیت دنبال نمی‌شد، و «کوشش و تلاش بیش‌تر برای سازماندهی هرچه بهتر فیلمخانهٔ ملی ایران هدف اساسی» بود، نگارندهٔ این سطور در سرمقالهٔ شمارهٔ سوم نامهٔ فیلمخانهٔ ملی ایران، با عنوان «میراث تصویری خود را حفظ کنیم»، با توجه به تعدد مراکز دولتی و خصوصی آرشیو فیلم و

---

۱. برای مراجعه به متن کامل مقالهٔ «فیلمخانه ملی ایران میراث‌دار فرهنگ تصویری کشور» نامهٔ فیلمخانهٔ ملی ایران، شمارهٔ اول، پاییز ۱۳۶۸، ص ۹-۵.

۲. *نامهٔ فیلمخانهٔ ملی ایران*، شمارهٔ دوم، زمستان ۱۳۶۸، ص ۸.

عکس و اوضاع نامساعد تعدادی از آرشیوها پیشنهاد زیر را مطرح کرد:

آرشیوهای دولتی و خصوصی که از امکانات لازم و مناسب برخوردار نیستند تصاویر متحرک و سایر اسناد تصویری خود را به امانت یا برای تهیهٔ نسخهٔ دوم (کپی) در اختیار فیلمخانهٔ ملی ایران قرار بدهند، یا به قیمت مناسب بفروشند تا با اسم آن مؤسسه‌ها یا خانواده‌ها در فیلمخانهٔ ملی ایران ثبت و محفوظ بماند. در غیر این صورت باید منتظر بود تا نسخه‌های منحصربه‌فرد آن اسناد تصویری در آینده‌ای نه چندان دور نابود شوند یا صدمه‌های جدی ببینند و نسل‌های آینده از این میراث فرهنگی کشورشان بی‌نصیب بمانند.[۱]

حدود یک سال بعد از این بحث و نظرها نخستین برنامهٔ نمایش فیلمخانهٔ ملی ایران، در بهار ۱۳۷۰، با عنوان «سینما و ادبیات» با نمایش فیلم‌های **شاه لیر** (کوزینیتسف)، **جولیوس سزار** (منکیه‌ویچ)، **هنری پنجم** (اولیویه)، **هملت** (کوزینیتسف)، **بی‌نوایان** (بولسلاوسکی)، **گوژپشت نتردام** (ورسلی)، **جنایت و مکافات** (کولیجانف)، **دُن کیشوت** (راکوف)، **فاوست** (مورنا)، **تنگسیر** (نادری) و **گاو** (مهرجویی) از سی‌ویکم اردی‌بهشت‌ماه برگزار شد، با این توضیح که: «این دوره، در واقع، به منظور جمع‌بندی امور مختلف اجرایی و بررسی میزان استقبال از جلسات نمایش است.» این جلسات در سینما شهر قصه برگزار شد و رضا سیدحسینی و قطب‌الدین صادقی پیرامون رابطهٔ ادبیات و سینما برای اعضا سخن گفتند.

نگارندهٔ این سطور بعدها در گفت‌وگویی روند شکل‌گیری جلسات نمایش فیلمخانهٔ ملی ایران را چنین شرح داد:

از سال ۱۳۶۹ آقای محمدحسن خوشنویس، سرپرست فیلمخانهٔ ملی ایران، پیشنهاد فعالیت مجدد «کانون فیلم» فیلمخانهٔ ملی ایران را مطرح کرد. آن موقع دوستان و همکاران زیادی دور هم جمع بودیم که هر کدام، به تدریج، دنبال کاری رفتیم. تقدیر مرا به «کانون فیلم» کشاند، و پس از مدت‌ها کار فشرده و بررسی‌های مقدماتی از اردی‌بهشت‌ماه ۱۳۷۰ با برنامه‌ای تحت عنوان «سینما و ادبیات» فعالیت کانون رسماً آغاز شد. من و همکارانم در «کانون فیلم» فهرست فیلم‌های موجود را مرور و نسخه‌های آنها را بازبینی می‌کردیم، و به این ترتیب برنامهٔ هر دوره با دوازده سیزده فیلم تعیین و مشخص می‌شد... در اغلب اوقات ما با کمبود فیلم‌های قابل نمایش مواجه هستیم، و ناگزیر گذرمان به آرشیوهای دولتی و خصوصی می‌افتد.[۲]

دومین دوره با عنوان «اکسپرسیونیسم آلمان و پیشگامان سینما» برگزار شد. در این دوره فیلم‌های **دانشجوی پراگی** (استلان ریه)، **دفتر دکتر کالی‌گاری** (روبرت وینه)، **گولم: چه‌گونه**

---

۱. *نامهٔ فیلمخانهٔ ملی ایران*، شمارهٔ سوم، بهار ۱۳۶۹، ص ۴.
۲. *نقد سینما*، شمارهٔ ۱۲، زمستان ۱۳۷۶، ص ۱۱۹.

دنیا آمد (پاول وگنر و کارل بوزه)، **مرگ خسته** (فریتس لانگ)، **نوسفراتو ریک سمفونی وحشت** (فریدریش ویلهم مورنا)، **نیبلونگن** (فریتس لانگ)، **حقیرترین مرد** (فریدریش ویلهم مورنا)، **متروپلیس** (فریتس لانگ)، **ام** (فریتس لانگ)، **پیروزی اراده** (لنی ریفنشتال)، **المپیا** (لنی ریفنشتال) و فیلم‌های اولیه لویی و اگوست لومی‌یر، تامس ادیسن، ویلیام دیکسن، ژرژ مه‌لیس، ادوین ا. پورتر، دیوید وارک گریفیث، مک سنت، چارلی چاپلین، باستر کیتن، ادی کلاین، رابرت فلاهرتی و دیگاورتوف نمایش داده شد. به تعبیر محمدحسن خوشنویس «هدف از نمایش فیلم‌های این دوره، که از میان آثار برجستهٔ سینمای کلاسیک آلمان و تاریخ سینمای جهان برگزیده شده‌اند، آشنایی دانشجویان، منتقدان، فیلمسازان و علاقه‌مندان سینما است، که بیشتر دربارهٔ فیلم‌های تاریخ سینما مطالعه کرده‌اند و کمتر موفق به تماشای آن‌ها شده‌اند».[1]

سومین دورهٔ نمایش فیلمخانهٔ ملی ایران با عنوان «سینمای فرانسه از آوانگارد تا رئالیسم شاعرانه» در زمستان ۱۳۷۰ با این توضیح برگزار شد: «یکی از ویژگی‌های مهم برنامهٔ این دوره این است که بسیاری از فیلم‌های آن نخستین بار است که در ایران به نمایش در می‌آیند.»[2]

نمایش این فیلم‌ها بسیاری از نویسندگان سینمایی را ذوق‌زده کرد، و دربارهٔ آن نوشتند:

> لویی دلوک، ژرمن دولاک، فرنان لژه، من ری، اپستاین، گانس، بونوئل، کوکتو، درایر، ویگو، کلر، دو ویویه، رنوار، کارنه... این مجموعه‌ای است از آثار بزرگان سینمای فرانسه، و جهان البته، که گرد آمدن‌شان در یک برنامه، تاکنون برای ما بی‌سابقه بوده است. بسیاری از این فیلمها تاکنون در ایران به نمایش درنیامده بودند، و از زمان نمایش تعداد معدود باقیمانده، آن اندازه فاصله گرفته‌ایم که باید آنها را هم به حساب ندیده‌ها ـ و یا دیده‌ها و فراموش شده‌ها ـ گذاشت. گذشته از همهٔ اینها برای نسل تازهٔ عاشقان سینمای این دیار، به هر حال نمایش یک بارهٔ این آثار، جشنی بود مفصل و از یاد نرفتنی.
>
> پس از دورهٔ آغازین «سینما و ادبیات» و دورهٔ درخشان نمایش فیلمهای اکسپرسیونیستی سینمای آلمان، معرفی سینمای فرانسه در فاصلهٔ سه دهه، بهترین برنامه‌ای بود که فیلمخانهٔ ملی ایران در ادامهٔ فعالیتهای نمایشی خود می‌توانست برگزیند.[3]

چهارمین دوره به نمایش منتخبی از فیلم‌های مستند سینمای ایران اختصاص داشت، و مانند دو دورهٔ قبل‌تر در دو سئانس برگزار شد. تدارک این برنامه با موانع و مشکلات زیادی همراه بود که نگارنده در گفت‌وگویی به پاره‌ای از آن‌ها اشاره داشته است:

> ابتدا بر اساس فیلمهای موجود در فیلمخانهٔ ملی ایران فهرست بیش از صد فیلم مستند تهیه شد. اساس انتخاب این فیلمها برمی‌گشت به سالهای دور و نزدیک و تأثیری که از نمایش

---

۱. مقدمهٔ کتاب *اکسپرسیونیسم آلمان و پیشگامان سینما*، گردآوردهٔ بهزاد رحیمیان، سال ۱۳۷۰، ص ۳.
۲. جزوهٔ *سینمای فرانسه از آوانگارد تا رئالیسم شاعرانه*، گردآوردهٔ غلام حیدری و فریدون خامنه‌پور، زمستان ۱۳۷۰، ص ۳.
۳. فیلم، شمارهٔ ۱۲۷، نیمهٔ دوم مردادماه ۱۳۷۱، ص ۵۴.

آنها برجای مانده بود؛ فیلمهایی که به هر حال در سیر تحول سینمای مستند ایران سهم معینی داشتند. پس از آن، فیلمها بازبینی و تعداد زیادی از آنها از فهرست حذف شد: یا به دلیل ضعفهای موضوعی و تکنیکی، یا به این دلیل که قرار نبود تعداد قابل توجهی از فیلمهای یک مستندساز در برنامه گنجانده شود و برنامه شکل مرور بر آثار یک یا چند فیلمساز را پیدا کند. از آغاز هدف این بود که فیلمهایی با ساختارهای متنوع و تا آن‌جا که ممکن است از تعداد هرچه بیشتری از مستندسازها انتخاب شود. به فیلمهای زیادی دست نیافتیم، فیلمهایی که از لحاظ ساختار و وجه تاریخی حایز اهمیت هستند، اما نسخه‌ای از آنها در فیلمخانهٔ ملی ایران یا آرشیوهایی که با فیلمخانه همکاری می‌کنند موجود نیست...[۱]

در دورهٔ چهارم ناصر تقوایی و خسرو سینایی با علاقه‌مندان سینمای مستند سخن گفتند. اگرچه اعضای این جلسات از فیلم‌های این دوره به نسبت فیلم‌های سینمای فرانسه (دورهٔ سوم) استقبال کم‌تری کردند؛ اما آن‌قدر بود که باعث دل‌گرمی مسئولان فیلمخانهٔ ملی ایران شود.

دوره پنجم و ششم، که به نمایش فیلم‌های دورهٔ انگلیسی آلفرد هیچکاک، امیر نادری و چارلی چاپلین اختصاص داشت، به دلیل استقبال گستردهٔ اعضا در دو سینمای شهر قصه و آزادی برگزار شد. محل نمایش دورهٔ هفتم به سینما صحرا انتقال یافت و ده فیلم از جان هیوستون به نمایش درآمد. در هشتمین دوره در کنار مجموعه‌ای از فیلم‌های مستند سینمای ایران و جهان فیلم‌های **من متهم می‌کنم!** (ابل گانس)، **امبرتو. د** (ویتوریو دسیکا) و **تابو** (فردریش ویلهلم مورنا) نمایش داده شد. دورهٔ نهم به مروری بر فیلم‌های کوتاه و بلند دیوید وارک گریفیث اختصاص یافت.

فیلمخانهٔ ملی ایران، به مناسبت «صدسالگی سینمای جهان» یازده دوره را به نمایش منتخبی از فیلم‌های برتر سینمای جهان اختصاص داد. در این یازده دوره اعضای «کانون» موفق شدند فیلم‌های متقدم تاریخ سینمای جهان را در کنار فیلم‌های جدید ارزیابی کنند: از فیلم‌های کوتاه لومی‌یر، مه‌لیس، پورتر تا **علامت زورو** (فرد نیبلو)، **صورت زخمی** (هاوارد هاکس)، **نان روزانهٔ ما** (کینگ ویدور)، **توهم بزرگ** (ژان رنوار)، **بدنام** (آلفرد هیچکاک)، **اوگتسو مونوگاتاری** (کنجی میزوگوشی)، **آلفاویل** (ژان لوک گدار)، **روز برای شب** (فرانسوا تروفو)، و **از نشانی از شر** (اورسن ولز)، **فراموش‌شدگان** (لوییس بونوئل)، **بچه‌های وحشتناک** (ژان پی‌یر ملویل)، **جاسوس‌ها** (هانری ژرژ کلوزو)، **دلیجان** (جان فورد)، **مده‌آ** (پیر پائولو پازولینی)، **راه‌های افتخار** (استنلی کوبریک) و **وحشت در خیابان‌ها** (الیا کازان) تا فیلم‌هایی مثل **سکوت بره‌ها** (جاناتان دمی)، **تلفات جنگ** (برایان دی‌پالما)، **متولد چهارم ژوئیه** (الیور استون)، **بیدرای** (پنی مارشال)، **مصیبت** (راب رینر)، **افتخار** (ادوارد زیش) و **وال استریت** (اولیور استون).

---

۱. فیلم، شمارهٔ ۱۲۷، نیمهٔ دوم مردادماه ۱۳۷۱، ص ۳۲.

در دورهٔ سوم برنامه‌های «به استقبال صدسالگی سینما» (دوازدهمین دورهٔ نمایش فیلمخانهٔ ملی ایران)، بهار ۱۳۷۳، با مشکلاتی که از ماه‌ها قبل سرراه نمایش‌های فیلمخانهٔ ملی ایران ایجاد کرده بودند، این جلسات ابتدا برای مدتی کوتاه و سپس یک فصل تمام تعطیل شد. تعدادی از نویسندگان مطبوعات با نگرانی به انعکاس وسیع خبر تعطیلی جلسات نمایش فیلم‌خانه پرداختند؛ به‌عنوان نمونه در یکی از نخستین یادداشت‌ها زیر عنوان «خداحافظی با فیلمخانه ملی ایران!» چنین گزارش شد:

> سه‌شنبه گذشته هنگامی که اعضای فیلمخانهٔ ملی ایران برای تماشای یکی از برنامه‌های نمایشی فیلمخانه در محل برگزاری جلسات نمایش فیلم (سینما صحرا) حضور یافتند با این اعلان مواجه شدند که: در هفتهٔ آینده به دلیل تأمین فیلم، فیلمخانهٔ برنامه نخواهد داشت! این جمله کوتاه، گنگ و تا حدودی زیرکانه در برابر سیل پرسشهای اعضا پاسخی از سوی مسئولین فیلمخانه در برنداشت. ولی از حضور نه چندان کم‌تعداد نیروهای انتظامی در گوشه و کنار محل، تذکرها و توضیحات به‌جا و بی‌جای مسئولین فیلمخانه و شیوه کنترل این جلسه که شدت بیشتری پیدا کرده بود چنین برمی‌آمد که خبری هست و خبری هم بود.[1]

گزارش‌گر روزنامهٔ سلام توضیح روشن‌تری از دلایل تعطیلی جلسات نمایش فیلم‌خانه به‌دست داد:

> شایان ذکر است که سه هفته گذشته فیلمخانه در پی ضرب و شتم یکی از اعضایش در محل نمایش و ایجاد ناامنی در محیط مذکور فعالیت خود را متوقف ساخته بود... این گزارش همچنین حاکی است که به دلیل بروز مشکلات مشابه قبلی این فیلمخانه فعالیت خود را تا اطلاع ثانوی تعطیل کرده است. گفته می‌شود جریانهای موازی موجود در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی یکی از عوامل بروز این ناهماهنگی‌هاست؛ ناهماهنگی‌هایی که مسئولین فیلمخانه را ناچار به این تصمیم‌گیری کرده است.[2]

به تدریج اعتراض‌ها شکل دیگری به خود گرفت. خسرو دهقان نوشت:

> کانون فیلم این هفته برنامه نداشت. روی مقوایی با ابعاد سی در پنجاه نوشته بودند که برای تأمین فیلم این هفته تعطیل است... باورمان نشد. بسیار غصه خوردیم. ما کانون فیلم را دوست داریم. به هر شکلش آن را دوست داریم. کانون فیلم را با همهٔ زیر و بم و امکانات و محدودیت‌هایش دوست داریم و صمیمانه زحمات دست‌اندرکارانش را قدر می‌دانیم. آقای خوشنویس، خانم طاهری، آقای حیدری و آقای موسوی و سایرین. ما مصراً کانون فیلم می‌خواهیم و حاضریم راه برویم، عریضه بنویسیم، گریه کنیم، التماس کنیم، و هر

۱. *رسالت*، پنج‌شنبه ۲۹ اردی‌بهشت‌ماه ۱۳۷۳.
۲. سلام، شمارهٔ ۸۸۳، پنج‌شنبه ۲۶ خردادماه ۱۳۷۳، ص ۵.

کار مشابه دیگری. مرکز فرهنگی دیگری وجود ندارد. سه‌شنبه‌ها عصر چه کنیم؟ لطفاً دستور دهید کرکرهٔ کانون فیلم را به علت تغییر شغل یا رنگ‌آمیزی پایین نکشند.[۱]

این اعتراض‌ها تا آن‌جا ادامه پیدا کرد که نویسندگان دیگری مثل محمد سلیمانی[۲]، مسعود فراستی و خسرو دهقان، در یادداشتی دیگر[۳]، داود مسلمی و محمد عبدی[۴]، فتح‌الله اسماعیلی گلهرانی[۵] درخواست بازگشایی کانون فیلم را داشتند. هم‌چنین طوماری با امضای صد عضو کانون فیلم خطاب به سرپرست ادارهٔ سمعی و بصری وزارت ارشاد اسلامی ارسال شد. در این طومار اشاره شده بود: «تردید نیست که دانشجویان و دست‌اندرکاران رشته‌های هنری نیاز مبرمی به آشنایی با آثار برگزیده سینمای جهان دارند و در این میان فیلمخانهٔ ملی ایران تنها منبع دستیابی به این آثار است.»[۶]

جلسات نمایش فیلمخانهٔ ملی ایران در فاصلهٔ دورهٔ دوازدهم و سیزدهم، فصل تابستان، تعطیل بود. دورهٔ سیزدهم با نمایش فیلم **سینما ـ چشم** (دیگاورتوف) در پنجم مهرماه ۱۳۷۳ آغاز شد و با فیلم‌های **فیلمبردار** (ادوارد سجویک)، **جاسوس‌ها** (فریتس لانگ)، **رفاقت** (گئورک ویلهم پابست) و مانند این‌ها ادامه یافت. سینمای فرانسه (تابستان ۱۳۷۴)، سینمای انگستان (پاییز ۱۳۷۴)، سینمای ایتالیا (زمستان ۱۳۷۴)، سینمای ژاپن (بهار ۱۳۷۵)، سینمای آلمان (تابستان ۱۳۷۵)، دوره‌های بعدی جلسات نمایش فیلم‌خانهٔ ملی ایران بود. پس از مروری بر منتخبی از فیلم‌های کشورهای جهان در چند دوره فیلم‌ها براساس «ژانر»های سینمایی تقسیم‌بندی و نمایش داده شدند: سینمای وسترن (پاییز ۱۳۷۵) شامل فیلم‌های **سرقت بزرگ قطار** (پورتر)، **باد** (شوستروم)، **دلیجان** (فورد)، **قطار ۳/۱۰ دقیقه به یوما** (دیوز)، **سیمارون** (مان)، **شالاکو** (دیمتریک) و ...، سینمای پلیسی (زمستان ۱۳۷۵ و بهار ۱۳۷۶) شامل فیلم‌های **دشمن مردم** (ولمن)، **جنگل آسفالت** (هیوستون)، **وحشت در خیابان‌ها** (کازان)، **داستان کارآگاه /کلانتری ۲۱** (وایلر)، **دیلینجر** (میلیوس)، **مکالمه** (فوردکاپولا)، **آل‌کاپون** (ویلسون)، **زمانی که دزد بودم** (نلسون)، **دستهٔ سیسیلی‌ها** (ورنوی)، **پلیس پیتون ۳۵۷** (کورنو)، **راننده** (هیل) و مانند این‌ها، سینمای حماسی و تاریخی (تابستان ۱۳۷۶) شامل فیلم‌های **تعصب** (گریفیث)، **ناپلئون** (گانس)، **اکتبر** (ایزنشتین)، **چاپایف** (برادران واسیلیف)، **اسپارتاکوس** (کوبریک)، **السید** (مان)، **شاه‌شاهان** (ری)، **لارنس عربستان** (لین)، **جنگ و صلح** (باندارچوک) و ...، سینمای کمدی (پاییز ۱۳۷۶) شامل فیلم‌هایی از چاپلین، باستر کیتن، مک سنت، ژاک تاتی و ... سینمای

---

۱. *ابرار*، شمارهٔ ۱۶۱۱، پنج‌شنبه ۵ خردادماه ۱۳۷۳، ص ۱۰.
۲. *سینما*، شمارهٔ ۱۱۱، چهارشنبه ۱۸ خردادماه ۱۳۷۳، ص ۵.
۳. *سینما*، شمارهٔ ۱۱۴، چهارشنبه ۸ تیرماه ۱۳۷۳، ص ۵.
۴. *سینما*، شمارهٔ ۱۱۵، چهارشنبه ۱۵ تیرماه ۱۳۷۳، ص ۵.
۵. *سینما*، شمارهٔ ۱۲۱، چهارشنبه ۲۶ مردادماه ۱۳۷۳، ص ۵.
۶. *سینما*، شمارهٔ ۱۱۷، چهارشنبه ۲۹ تیرماه ۱۳۷۳، ص ۵.

جنگی (زمستان ۱۳۷٦) شامل فیلم‌های **جلادها نیز می‌میرند** (لانگ)، **پاییزا** (روسلینی)، **فرار بزرگ** (استرجس)، **پدر یک سرباز** (چخیدزه)، **ضایعات جنگ** (دی پالما) و مانند این‌ها.

از نخستین دورهٔ جلسات نمایش فیلمخانهٔ ملی ایران تا پایان دورهٔ بیست‌وپنجم به جز برای فیلم‌هایی که متن و یادداشتی در یک یا دو صفحهٔ زیراکسی در اختیار اعضا گذاشته می‌شد، چند جزوه و کتابچه نیز انتشار یافت،که غالباً مورد استقبال اعضا قرار می‌گرفت؛ به‌عنوان نمونه: جزوهٔ «سینما و ادبیات» (۱٦ صفحه)،کتاب اکسپرسیونیسم آلمان و پیشگامان سینما (۱۷۰ صفحه)، «سینمای فرانسه از آوانگارد تا رئالیسم شاعرانه» (۱۰۳ صفحه)، «فیلم‌های انگلیسی آلفرد هیچکاک» (۲۴ صفحه)، «دیوید وارک گریفیث» (۱۲ صفحه)، «به استقبال صدسالگی سینما ـ ۱ (۲۴ صفحه)، «به استقبال صدسالگی سینما ـ ۲» (۲۸ صفحه)، «به استقبال صدسالگی سینما ـ ۳» (۵٦ صفحه)، «به استقبال صدسالگی سینما ـ ۴» (۳۹ صفحه)، به استقبال صدسالگی سینما ـ ۵» (۳۷ صفحه)، «سینمای فرانسه» (٦۸ صفحه)، «سینمای انگلستان» (۷۵ صفحه)، «سینمای ایتالیا» (۱۲۷ صفحه)، «سینمای ژاپن» (۵۸ صفحه)، سینمای آلمان (۵٦ صفحه)، «سینمای وسترن» (۷۹ صفحه)، «سینمای پلیسی ـ ۱» (۱۱۲ صفحه)، «سینمای پلیسی ـ ۲» (۸۷ صفحه)، «سینمای حماسی ـ تاریخی» (۱۱۹ صفحه) و «سینمای کمدی» (۷۲ صفحه).

فیلم‌خانهٔ ملی ایران از بهار تا پاییز ۱۳۷۷ (دورهٔ بیست‌وهفتم تا بیست‌ونهم) با نمایش فیلم‌های **تعطیلات رومی** (وایلر)، **شجاعان** (کینگ)، **هرچه سخت‌تر زمین می‌خورند** (رابسون)، **جعبهٔ موسیقی** (گاوراس)، **گرین‌کارت** (ویر)، **بخت‌برگشتگی** (شرودر)، **کینگ‌کونگ** (کوپر و شودساک)، **در یک شب اتفاق افتاد** (کاپرا)، **وحشی** (بندک)، **همتای مُرده** (هنراید)، **بانوی زیبای من** (کیوکر)، **ساکو و وانزاتی** (مونتالدو)، **صلیب آهنین** (پکین‌پا)، **دختر خداحافظی** (راس)، **یک اتفاق ساده** (شهیدثالث)، **دیوید بُردبار** (کینگ)، **شیطان را بران** (هیوستون)، **فصل شکار** (کالینسون)، **بوم!** (لوزی)، **میزری** (راینر) و نظایر این‌ها جلسات نمایش هفتگی را برای اعضا برگزار کرد.

در دورهٔ سی‌ام (زمستان ۱۳۷۷) و سی‌ویکم (بهار ۱۳۷۸) منتخبی از فیلم‌های هفتاد میلی‌متری به صورت دوبله و با صدای استریوفونیک نمایش داده شد. بسیاری از اعضای جوان‌تر فیلمخانه، که به نسل متأخر دانشجویان، اساتید، نویسندگان و منتقدان سینمایی تعلق دارند، نخستین بار تماشای فیلم‌های هفتاد میلی‌متری را تجربه می‌کردند: **بربادرفته** (فلمینگ)، **بن‌هور** (وایلر)، **جایزه بزرگ** (فرانکن هایمر)، **توپ‌های سن‌سباستین** (ورنوی)، **دور از اجتماع خشمگین** (شله زینگر)، **۲۰۰۱: یک ادیسهٔ فضایی** (کوبریک)، **ایستگاه قطبی زبرا** (استرجس)، **کفش‌های ماهی‌گیر** (اندرسون)، **این گروه خشمگین** (پکین‌پا)، **جنگ‌های ستاره‌ای** (لوکاس)، **برخورد نزدیک از نوع سوم** (اسپیلبرگ). این دو جلسه بیش از سایر جلسات یک دو سال قبل‌تر مورد استقبال اعضا قرار گرفت؛ دست‌کم از این بابت که امکان تماشای این تعداد فیلم در دو سه دههٔ اخیر، درکنارِ هم، مقدور و فراهم نبوده است.

دوره‌های سی‌ودوم تا سی‌وپنجم در پاییز ۱۳۷۸ تا بهار ۱۳۷۹ برگزار شد. شماری از فیلم‌هایی که در این دوره‌ها نمایش داده شدند به قرار زیر بود: **مرگ دوچرخه‌سوار** (خوان آنتوان باردم)، **فارنهایت ۴۵۱** (فرانسوا تروفو)، **زنی زیر نفوذ** (جان کاساوتیس)، **جادهٔ رعد** (آرتور ریپلی)، **شب شیطان** (ژاک تورنر)، **برف‌های کلیمانجارو** (هنری کینگ)، **گروه** (سیدنی لومت)، **رود نقره** (رائول والش)، **روانی** (آلفرد هیچکاک)، **سرباز کوچولو** (ژان لوک‌گدار)، **تصویرها** (رابرت آلتمن)، **مارسی‌یز** (ژان رنوار)، **سال گذشته در مارین باد** (آلن رنه)، **داشتن و نداشتن** (هاوارد هاکز)، **مزد ترس** و **شیطان‌صفتان** از ساخته‌های هانری ژرژکلوزو.

به مناسبت صدسالگی سینمای ایران (مردادماه ۱۳۷۹) برنامهٔ سی‌وششمین دورهٔ فیلمخانهٔ ملی ایران (تابستان ۱۳۷۹) به مرور منتخبی از فیلم‌های قدیم و جدید سینمای ایران اختصاص یافت. **حاجی‌آقا، آکتر سینما** (آوانس اوگانیانس)، **دختر لر** (عبدالحسین سپنتا و اردشیر ایرانی)، **پرستوها به لانه باز می‌گردند** (مجید محسنی)، **گاو** (داریوش مهرجویی)، **تنگسیر** (امیر نادری)، **مغول‌ها** (پرویز کیمیاوی)، **گزارش** (عباس کیارستمی)، **سفر سنگ** (مسعود کیمیایی)، **مادیان** (علی ژکان)، **ناخدا خورشید** (ناصر تقوایی) و **باشو، غریبهٔ کوچک** (بهرام بیضایی) شماری از فیلم‌هایی هستند که به این مناسبت نمایش داده شدند.

چنان‌که اشاره شد مسئولان فیلمخانه ملی ایران از اواخر دههٔ شصت، قبل از بازگشایی «کانون فیلم»، و در طول دههٔ هفتاد، درکنار فعالیت «کانون فیلم»، هدف اساسی خود راکوشش برای سازمان‌دهی فیلمخانه و حفظ و گسترش کمی و کیفی «میراث تصویری» کشور قرار دادند. جمع‌بندی گزارش‌ها و آمارها نشان می‌دهد که در طول یک دههٔ گذشته حجم فیلم‌های ایرانی تهیه، مرمت و نگه‌داری شده، به مقدار قابل توجهی، افزایش یافته، و هم‌اینک می‌توان اعلام کرد که از مجموع فیلم‌های سینمایی ساخته شده در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۰۹ تا ۱۳۷۹ بالغ بر هشتاد درصد در گنجینهٔ آرشیو تصویری فیلمخانه ملی ایران حفظ و نگه‌داری می‌شود، و کوشش برای تهیهٔ نسخه‌های دیگری از فیلم‌های سینمای ایران، با جدیت، ادامه دارد.

یکدیگر را بطرف همدیگر میانداختند. قوهٔ مقناطیه دارند که هر نقطه از بدن یکدیگر بهم میرسد فوراً جذب مینمایند و بزمین نمی‌افتادند. فقرهٔ دیگر قریب دوازده سگ که بزرگترش بقدر الاغ و کوچکترش بقد و اندازهٔ بچه گربه نوعی حرکت میکردند و فرمان میبردند که خیلی از انسان بهتر. فقرهٔ دیگر بقوهٔ برقیه آلاتی اختراع کرده که هر چیز را بهمان حالت حرکت اصلی مینماید مثلا آبشار امریکا را بعینه نشان میدهند. فوج سرباز را با حالت حرکت و مشق قطارآهن را در حالت حرکت بهمان سرعت تمام می‌نماید و این فقره از اختراعات امریکائی است. باری یکساعت به نصف‌شب مانده تمام تماشاخانها تمام میشود مردم در خیابانهای روشن گردش میکنند زنها هم راه میروند و لب‌خند میزنند و یار پیدا میکنند. هرکس دست دختری را گرفته راه

نخستین آشنایی با دستگاه سینماتوگراف

میرزا ابراهیم صحاف‌باشی تهرانی تا سال ۱۲۷۶ شمسی مطلقاً گم‌نام بود، و در گوشه‌ای از خیابان لاله‌زار نو خانه و دکان عتیقه‌فروشی خود را اداره می‌کرد و به‌کار تجارت اشیای زینتی ژاپنی و چینی مشغول بود. او در سال ۱۲۷۶ شمسی به پیشنهاد میرزا نصراللەخان مشیرالدوله، وزیر امور خارجه، و اجازهٔ مظفرالدین شاه اسباب سفر بست و با کالسکه عازم بندرانزلی شد تا با کشتی و اتومبیل گشتی در اروپا و امریکا بزند و مقداری «جواهر امانتی» را به فروش برساند. صحاف‌باشی از آغاز سفر با خود عهد کرده بود که از گشت و گذار روزانه یادداشت بردارد. یادداشت‌های روزانهٔ صحاف‌باشی نشان می‌دهند که او آدم صریح و تا حدی ساده‌دل بوده است. در اروپا و امریکا رسم «موسیوگری» آموخت و چیزهایی دید که باعث غبطه خوردن او شد. او نوشته است: «در این سفر به‌کلی مأیوس شدم فهمیدم فقط برای مردن خوب هستیم.» نمایش فیلم متحرک بر روی پرده باعث تعجب و حیرت او می‌شود. صحاف‌باشی، که از حدود پانزده سال قبل از سفر اخیر خود به قصد تجارت در کشورهای اروپایی و آسیایی گشت و گذار می‌کرده با پدیدهٔ «سینماتوگراف» روبه‌رو نشده بود؛ زیرا این دستگاه دو سال قبل از سفر اخیر او به اروپا و امریکای شمالی اختراع شده بود.

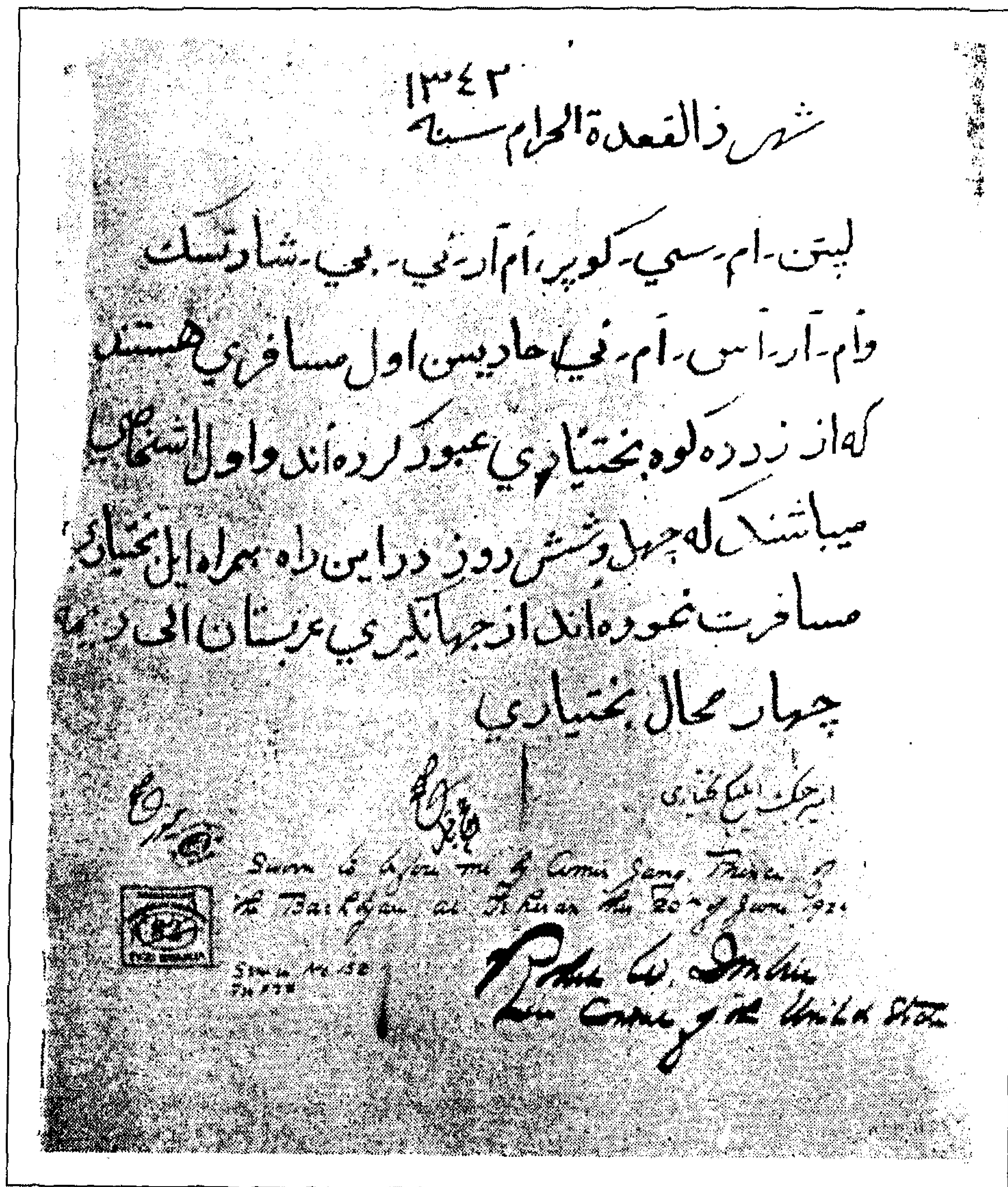
«•)—*—﴾ روز شنبه بیست و یکم ربیع الثانی ﴿—*—(«•

خاسته رفتیم پائین کنار دریا چند بطری خالی آوردند نشانه گذاشتیم و با گلوله مشغول تیر اندازی شدیم عجب این است که هرچه تیر انداختیم به نشانه نخورد آخر کلاه اسمعیل خان را روی بطری گذاشته تفنگ انداختیم خورد بتیر اوّل کلاه را زدیم و بتیر دیگر بطری را بعد وزیر دربار و سایرین هم تفنگ انداختند و جناب اشرف صدر اعظم هم یك بطری روی آب انداخته با تفنگ زدند بعد آمدیم منزل نهار خوردیم وقدری خوابیده از خواب که بر خاستیم عرض کردند امروز عیدگل است وما را دعوت بتماشا نمودند رفتیم بتماشا جناب اشرف صدر اعظم و وزیر دربار هم در رکاب بودند بسیار عید با تماشائی بود تمام کالسکه ها را باگل مزین کرده وتوی کالسکه ها وچرخها را پر از گل نموده بودند که کالسکه‌ها پیدا نبود وخانمها سوار کالسکه‌ها شده بادسته های گل درجلو ما عبور میکردند وعکاسباشی هم مشغول عکس سینموفتگراف اندازی بود بقدر پنجاه کالسکه همینطور بقطار ونظام درحرکت بود موزیك هم

شاه قاجار و دستور صدور فیلم‌برداری نخستین فیلم

پنج سال بعد از اختراع سینماتوگراف و سه سال بعد از سیر و سیاحت ابراهیم صحاف‌باشی در اروپا و امریکا مظفرالدین شاه در بیست و چهارم فروردین ماه ۱۲۹۷ شمسی (دوازده ذی‌الحجه ۱۳۱۷ قمری، سیزدهم آوریل ۱۹۰۰ میلادی) عازم اروپا شد. میرزا ابراهیم عکاس‌باشی، عکاس معروف ناصرالدین شاه، در رکاب او بود.

ظاهراً نخستین وسیله‌ای که میرزا ابراهیم عکاس‌باشی در این سفر، به فرمودهٔ مظفرالدین‌شاه، ابتیاع می‌کند دو دستگاه دوربین فیلم‌برداری از نوع گومون است که کارخانهٔ سازندهٔ آن در اوت ۱۹۰۰ میلادی در شهر اوستاند به میرزا ابراهیم عکاس‌باشی تحویل داده و او را با طرز کار دستگاه آشنا می‌کند. بلافاصله روز آزمایش فرا می‌رسد. سه‌شنبه هجدهم اوت ۱۹۰۰ میلادی مطابق با بیست و یکم ربیع‌الثانی ۱۳۱۸ قمری و بیست و سوم مردادماه ۱۲۷۹ شمسی جشن روز عید گل برگزار می‌شود و عکاس‌باشی وظیفه می‌یابد تا دوربین گومون را راه بیندازد، و به این ترتیب نام خود را در تاریخ سینمای ایران به عنوان نخستین فیلم‌بردار ثبت کند. مظفرالدین‌شاه در سفرنامهٔ مبارکهٔ خود ماجرای این روز را شرح داده است.



شهر ذالقعدة الحرام سنه ۱۳۴۲

لیتن - ام - سی - کوپر، ام آر ئی - بی - شادسک

و ام - آر - آس - ام - بی هاریسن اول مسافری هستند

که از زرده کوه بختیاری عبور کرده اند و اول اشخاص

میباشند که چهل و شش روز در این راه بهمراه ایل بختیاری

مسافرت نموده اند از جهانگیری عربستان الی ...

چهار محال بختیاری

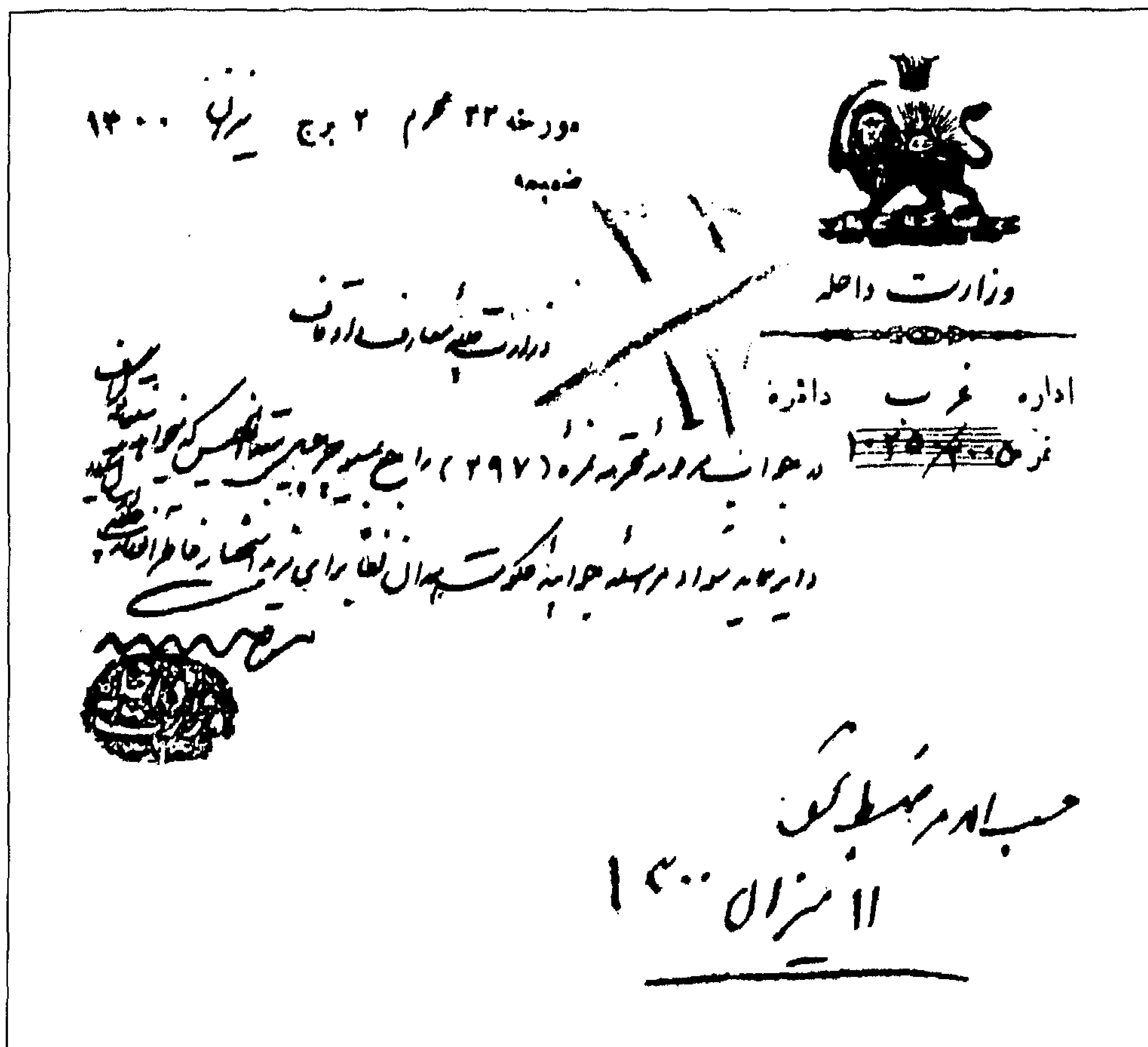
Sworn to before me by Amir Jang Prince of the Bakhtiari at Ahwaz the [illegible] of June 1924

[illegible] Consul of the United States

یک گروه فیلم‌برداری امریکایی در ایران

در ذیقعده سال ۱۳۴۲ قمری (پنجم ژوئن ۱۹۲۴ م) گروهی امریکایی به سرپرستی مریان سی. کوپر و ارنست شودساک با هم‌کاری مارگریت هریسون به ایران آمدند و از کوچ طایفهٔ بابا احمدی و ایل بختیاری فیلم گرفتند. آن‌ها اولین گروه فیلم‌سازی امریکایی بودند که با

سفارش‌نامهٔ کتبی ایل‌بیگی بختیاری (امیر جنگ) و حیدرخان (رییس ایل بابا احمدی) اجازه یافتند همراه ایل از زردکوه بختیاری عبور کنند و در مدت چهل و شش روز از کوچ ایل فیلم بگیرند. فیلم با نام علف دشواری‌های شگفت زندگی عشایر را نشان می‌دهد.


مورخه ۲۲ محرم ۲ برج میزان ۱۳۰۰

ضمیمه

وزارت داخله

اداره غرب دائره

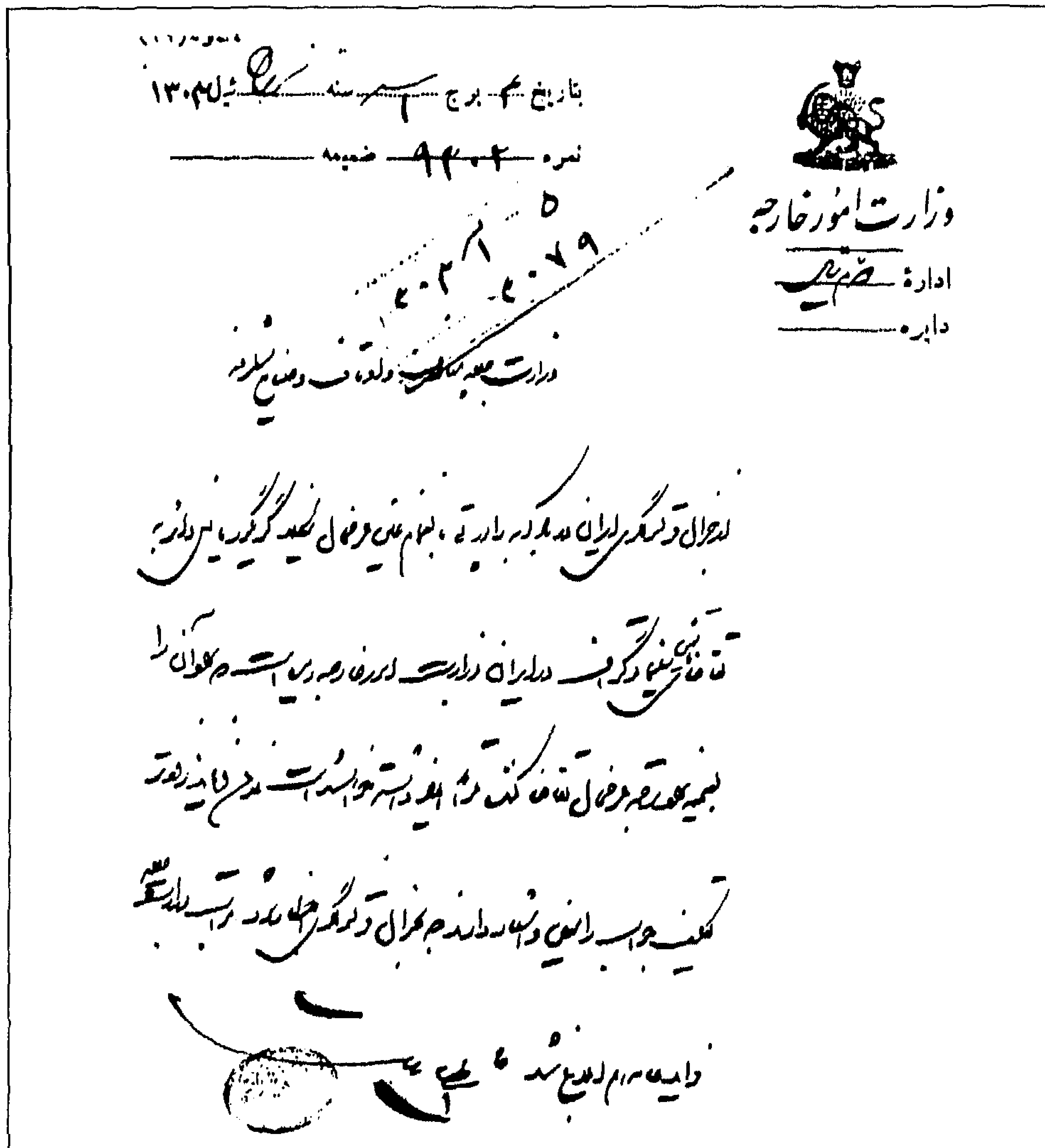
نمره

وزارت جلیله معارف و اوقاف

۱۱ میزان ۱۳۰۰

مخالفت با ایجاد سالن سینما توسط «حکومت همدان»

در اوضاع نابه‌سامان مملکت وزارت معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه امکانی برای صدور «امتیاز سینماتوگراف» فراهم نمی‌کرد. در ماه محرم ۱۳۰۰ یکی از اتباع دولت انگلیس به نام مسیو چرچیل با اجازهٔ ادارهٔ معارف و اوقاف در همدان تقاضای دایرکردن «دستگاه سینماتوگراف» می‌کند؛ اما «حکومت همدان»، بنا به دلایل نامعلوم، مانع از فعالیت او می‌شود، ودر نتیجهٔ عدم‌حمایت ادارهٔ‌معارف و اوقاف و وزارت داخله مسیو چرچیل «دچار خسارت» می‌گردد.



وزارت امور خارجه

اداره

دایره

بتاریخ ... برج ... سنه ... ۱۳۰۴

نمره ۹۴۰۴ ضمیمه

وزارت جلیله معارف و اوقاف و صنایع مستظرفه

تقاضا برای گرفتن امتیاز سینماتوگراف

در سال ۱۳۰۳ شمسی شخصی به نام نیکلا گریگوریانس تقاضای خود را برای گرفتن امتیاز سینماتوگراف در ایران تسلیم وزارت امورخارجه می‌کند و برای پی‌گیری نسخه‌ای از آن را برای وزارت معارف می‌فرستد و از هر دو سو به او «اخطار» می‌شود که «صدور چنین امتیازی از خصائص وزارت فوائد عامه و کمیتهٔ دائمی امتیازات است لهذا با مراجعه به آن وزارت جلیله اقدام مقتضی خواهند فرمود». ظاهراً نیکلا گریگوریانس طرفی نمی‌بندد.

اداره: ....



۴ نمونه (۶)

وزارت امور خارجه

سواد .... نمره .... مورخه .... که اصل آن بنمره .... $\frac{\text{وزارت}}{\text{اداره}}$ ثبت شد

[illegible]

اصرار برای ایجاد کارخانهٔ سینماتوگراف

مسیو نیکولا علی بیک‌اوف به عنوان جنرال قونسول دولت جلیلهٔ ایران در بادکوبه در عرض‌حالی به وزارت امورخارجه تأکید می‌کند که «سینماتوگراف برای معارف هر مملکت اهمیت فوق‌العاده داشته و وسیلهٔ جالب توجهی برای تربیت و تنویر افکار تودهٔ اهالی می‌باشد.

متأسفانه این صنعت مهم تا کنون در ایران طرف توجه لازم واقع نشده و توسعه پیدا نکرده است».

اداره ....



۴ نمونه (٦)

۱

وزارت امور خارجه

سواد .... نمره .... مورخه .... که اصل آن بنمره .... ثبت شد وزارت/اداره

ترجمهٔ عرضحال مسیو [illegible] بعنوان جنرال قونسول دولت علیه ایران در [illegible] که به

سیناتوگراف بطبع سازی صنعت مملکت اهمیت فوق العاده داشته در سایهٔ جلب توجهی برای تربیت و تنویر

افکار تودهٔ اهالی میباشد. متأسفانه این صنعت مهم تا کنون در ایران طرف توجه لازم واقع نشده

و توسعه پیدا نکرده است. ایران و مخصوصاً پایتخت آن شهر طهران برای ایجاد کارخانهٔ سینماتوگراف

محسنات بسیار مناسبی میباشد چه اولاً در شهر مذکور روزهای روشن در تمام سال خیلی زیاد است و دارای تمام

شرایط اساسی برای عملیات عکاسی محسوب میشود. ثانیاً نظر به اعتدال آب و هوا در ایران

میتوان تمام سال عکس برداری نمود. ثالثاً در ایران مناظر و مرغزارهای طبیعی مرغوب است که

تا کنون مورد استفاده برای سینما واقع نگردیده است. سیناتوگراف در ایران بنظر اینجانب باید پروگرام

ذیل را مجری بدارد:

۱ـ حقایق [illegible] را در روی فیلم ضبط کند

۲ـ تا درجه‌ای [illegible] ایرانی و [illegible] و قشنگترین [illegible] ایران را

پس از آن پیشنهادهای خود را برای ایجاد کردن کارخانهٔ سینماتوگراف در «ایران و مخصوصاً پایتخت آن شهر طهران» براساس «پروگرام» مفصلی مطرح کرده است؛ اما آن‌ها که می‌بایست در

مورد پیشنهادهای مشخص نیکولا علی بیک‌اوف تصمیم بگیرند و گره از کار او بگشایند سر در کار دیگری داشتند، که ظاهراً برای‌شان بیش از ایجاد کارخانهٔ سینماتوگراف اهمیت داشت.

سینما زرتشتیان

برای خانمهای محترمه

در مدرسه دخترانه زرتشتیان بالای خیابان قوام السلطنه بزرکترین و قشنگترین سینمای طهران برای خانم ها با فیلم های عالی کراند سینما مرتبا هر شب دایر است ساعت ۸ بعد از ظهر منظما شروع میشود .

قیمتها خیلی ارزان از ۲ الی ۳ قران بچه ها نصف قیمت برای دیدن و امتحان یك مرتبه تشریف بیاورید .

تمام خدمه و کارکنان سینما زرتشتیان زن هستند . نمره اعلان ۸۷۱ ۲ -

---

خانم هایے محترم

روشنائی سینما - بی حرکتی پرده سینما - خوبی فیلم های سینما مختص سینمای خورشید خیابان علاءالدوله است برگرام سریال بی نظیر (عروس آفتاب) و تماشای هندی‌های آتش‌پرست

قیمت بلیط درجه اول سه قران دوم دو قران اطفال یك قران ۱ - ۸

کوشش برای کشاندن پای «خواتین محترمه» به سالن‌های سینما

وقتی کریم‌آقا بوذرجمهری، رییس بلدیهٔ رضاشاه، برای نوسازی شهرها و تغییر شکل‌ظاهری مردم کوچه و خیابان‌های پایتخت عمل می‌کرد مدیران سینماها برای سروسامان دادن به وضع سالن‌های سینما کوشش می‌کردند. اقدام اصلی آن‌ها برای این بود که محیطی ایجاد شود تا پای «خواتین محترمه» و کودکان نیز به سینما باز شود؛ زیرا سینماهای ویژهٔ بانوان، به‌رغم تمهیدهایی که اندیشیده شده بود، استقبالی بر نمی‌انگیخت.

گراند سینما

سری‌یال تاریخی و بی‌نظیر

قسمت اول این سریال معروف شبهای دو شنبه ۹ و سه شنبه ۱۰ و چهارشنبه ۱۱ بمعرض نمایش گذارده می‌شود البته علاقمندان تعلیم و تربیت جامعه و صاحبان ذوق و سلیقه غفلت نفرموده و برای اینکه از تماشای قسمت اول آن محروم نشوند درلیالی فوق بگراند سینما تشریف خواهند اورد

چون این سریال نمونه ایست از فداکاریها وجدیت های اروپائیان و امریکائیان درمحوونابود کردن وحشیان ونشرتمدن روز افزون خود

چون این سریال مملو از عملیات خارق العاده و حیرت انگیز ماهرترین و زبردست ترین آکترهای امریکا چون دراین سریال شجاعت و استقامت یك دختر قوی القلبی را دربدست آوردن حق خود و وصول بمقصود دیده و ملاحظه خواهید فرمود انسان تاچه اندازه قابل است درمقابل ناملایمات و پیش آمد های گوناگون روزگار قویدل بوده و مقاومت بخرج دهد تابمراد و مقصود خود نایل آید

نمره اعلان ۵۶۳

از یاد سالن سینما و وفور فیلم

تا قبل از نمایش نخستین فیلم بلند سینمایی که در ایران ساخته شد، سالن‌های نمایش یکی پس از دیگری تأسیس می‌شدند: ایران، سپه، طهران، دیده‌بان (مایاک)، ناسیونال (ملی)، داریوش، سعادت، پالاس، همایون و بهارستان. فیلم‌هایی که در این دوره نمایش داده می‌شدند محصولاتی بودند از کشورهای گوناگون، و عمدتاً «سریال‌های تاریخی و بی‌نظیر» با بازی «مشهورترین آرتیست‌های دنیا».

مدرسه آرتیستی

و مؤسسه سینما

چون دوره سوم را مطابق باجدید ترین پروگرام مدارس
خارجه (پارلان‌صد ادار ومعمولی) افتتاح مینماید لذا بدین
وسیله بخانمهای محترمه و آقایان محترم اطلاع میدهد که از سوم
الی ۱۵ اردیبهشت برای اسم نویسی همه روزه از ۱۰ تا ۱۲ صبح
برای خانمها و از ۵ تا ۷ بعداز ظهر برای آقایان مفتوح خواهد بود .

خانمهای محترمه با معرفی یکی از اقوام نزدیك خود مدرسه
مخصوص آرتیستی نسوان پذیرفته خواهند شد ..

آدرس خیابان اسلامبول پرورشگاه آرتیستی سینما

مدیر مؤسسه ـ رژیسور اوانس اکانیانس

مدیره کل مدارس خانم فخرالزمان جبار وزیری

تأسیس مدرسهٔ آرتیستی سینما

آوانس اوگانیانس از آغاز سال ۱۳۰۹ اقدام به انتشار اعلان در روزنامه‌های کثیرالانتشار وقت کرد تا خبر تأسیس و افتتاح «مدرسهٔ آرتیستی سینما»، در خیابان علاالدوله، را به گوش علاقه‌مندان برساند. کلاس‌های نخستین دورهٔ مدرسهٔ آرتیستی روز بیستم اردی‌بهشت‌ماه ۱۳۰۹ برای آموزش «صنعت آکتری»، عکاسی، ورزش سوئدی، بوکس، شمشیربازی، بالت، رقص شرقی و اروپایی، شنا، تکنیک سینما و عملیات اکروباتیک تشکیل شد. اوگانیانس برای ایجاد کردن این مدرسه با کارشکنی و بی‌توجهی‌های زیادی روبه‌رو بود.

مجلهٔ سینما و نمایشات

مؤسس و صاحب امتیاز
علی وکیلی

هر ماه یك شماره
منتشر میشود

مدیر و سردبیر
اسحق زنجانی

شماره دوم شهریور ماه ۱۳۰۹ سال اول

محل اداره ـ سینما سپه ـ خیابان سپه ـ طهران

تکشماره دهشاهی

قیمت اعلانات

یك صفحه	در یك شماره	۸۰ قران
½ »	» »	۵۰ قران
¼ »	» »	۲۰ قران

تخفیف مخصوصی جهة اعلانات مکرر منظور خواهد شد

چاپخانه اتحادیه طهران لالهزار

نخستین مجلهٔ سینمایی ایران

علی وکیلی، که برای عمومی کردن سینما کوشش‌های نامأجور داشت، پس از دوندگی بسیار نخستین مجلهٔ سینمایی ایران را با نام سینما و نمایشات در مردادماه ۱۳۰۹ به سردبیری و مدیریت اسحاق زنجانی انتشار داد.



نخستین فیلم ناطق

دختر لر، نخستین بار در سی‌ام آبان ماه ۱۳۱۲ در دو سینمای مایاک (دیده‌بان) و سپه بر پرده آمد، و نمایش آن سال بعد از دوم مرداد ماه ۱۳۱۳ در سینما مایاک تکرار شد، و پس از یک ماه از چهار آذرماه نمایش آن در سینما سپه به مدت پنجاه روز ادامه یافت. سپس با یک دو هفته وقفه در همین سینما از نو بر پرده رفت.

۱۳۱۷/۱۰/۱ ماه

۱۳۸۹۱



اساسنامه سازمان پرورش افکار

۱ ـ برای پرورش وراهنمائی افکارعمومی سازمان مخصوص بنام (سازمان پرورش افکار) تاسیس میشود ۰

۲ ـ سازمان پرورش افکار دارای یك هیئت مرکزی درپای تخت وشعب درشهرستانها خواهد بود ۰

۳ ـ هیئت مرکزی تشکیل میشود ازنمایندگان دانشگاه ـ یك یادونفراز مدیران دبیرستانها ـ رئیس آموزش سالمندان ـ رئیس اداره پیش آهنگی ـ رئیس اداره راهنمای نامه نگاری ۰

اسامی این اشخاص را وزارت فرهنگ معین وبتصویب هیئت وزیران میرساند ـ لدی الاقتضا ممکن است اشخاص بصیر ومطلع دیگر بتصویب دولت بهیئت مرکزی ملحق شوند ۰

٤ ـ رئیس هیئت ورئیس دبیرخانه آن بتصویب دولت معین خواهد شد ۰

٥ ـ سازمان پرورش افکار برای انجام وظایف خود ازوسائل ذیل استفاده خواهد کرد :

روزنامه ها ـ رساله ها ـ کتب کلاسیك وکتب عام المنفعه ـ سخن رانی عمومی ـ نمایش وسینما رادیو ـ موسیقی وسرود های میهنی وامثال آن ۰

٦ ـ هیئت مرکزی دارای کمیسیونهای فرعی برای اموذیل خواهد بود :

کمیسیون مطبوعات ـ کمیسیون کتب کلاسیك ـ کمیسیون سخن رانی ـ کمیسیون نمایشها ـ کمیسیون رادیو ـ کمیسیون موسیقی ۰

روٴسای این کمیسیونها بپیشنهاد وزارت فرهنگ ازطرف دولت انتخاب میشوند ۰ اعضاء کمیسیونها باجلب نظررئیس ازطرف هیئت مرکزی تعیین میشوند ۰

۷ ـ وزارت فرهنگ درمرکز وشهرستانها آموزشگاهی فورا تاسیس میکند که کلیه آموزگاران ودبیران درآن شرکت کرده ترتیب واسلوب پرورش افکار دانش آموزان وسالمندان را فراهم خواهد گرفت ۰

۸ ـ درشورای دانشگاه طرحی تهیه خواهد شد که مطابق آن هریك ازدانشکده ها مامور میشوند تعلیمات لازم درشورای دانشکده برای پرورش افکار دانشجویان باستادان دانشکده بدهند ۰

۹ ـ وزارت فرهنگ طرح اساسنامه تهیه وبتصویب دولت خواهد رساند که مطابق آن برای بهترین نویسنده مطبوعات ـ بهترین موٴلف ـ بهترین سخن ران ـ بهترین سرود ساز ـ بهترین تاٴتر نویس جوائزی برقرار شود ۰ همه ساله هیئت میزه برندگان این جوائز را تعیین وجوائز با تشریفات مخصوصی اعطاء میشود ۰ برندگان جوائز بموجب اساسنامه دارای امتیازات خاص خواهند شد ۰

۱۰ ـ روٴسای فرهنگ شهرستانها بمرکز احضارمیشوند برای گرفتن تعلیمات مخصوص که هریك ـ ۲ ـ

سازمان پرورش افکار

سازمان پرورش افکار، که به دستور رضاشاه، زیر نظر احمد متین‌دفتری، وزیر عدلیه، در دورهٔ نخست‌وزیری محمود جم تأسیس شده بود، به پیشنهاد سیدعلی نصر، رییس کمیسیون نمایش سازمان پرورش افکار، «هنرستان هنرپیشگی ایران» را تأسیس کرد، که تحت مدیریت هیئت مرکزی، شامل محمود بهرامی (منشی‌باشی)، حبیب‌الله شهردار (مشیر همایون)، مهدی نامدار، علی دریابیگی، عبدالحسین نوشین، احمد دهقان، فضل‌الله بایگان، رفیع حالتی و عنایت‌الله شیبانی گروه کثیری را برای هنرپیشگی تئاتر آموزش داد؛ گروهی که بیش‌تر آن‌ها در دورهٔ بعد از فترت فیلم‌سازی در ایران به سینما راه یافتند.

اساس‌نامهٔ سازمان پرورش افکار به شمارهٔ ۱۳۸۹۲ در پانزدهم دی ماه ۱۳۱۷ در شانزده بند به تصویب رسید. در بند پنجم آن تأکید شده بود که: «سازمان پرورش افکار برای انجام وظایف خود از وسایل ذیل استفاده خواهد کرد: روزنامه‌ها، رساله‌ها، کتب کلاسیک، سخن‌رانی عمومی، نمایش و سینما، رادیو، موسیقی و سرودهای میهنی و امثالهم.»

اداره ....   ۳ نمونه (۱)

استانداری نهم

فرمانداری مشهد

رونوشت گزارش شماره ۲۷۰ تاریخ ۲۰/۴/۲۱ وزارت/اداره که اصل آن شماره .... وارد شد

فرمانداری شهرستان مشهد

محترماً معروض میدارد [illegible] شب ۱۸/۴/۲۱ [illegible] از چند نفر هندی و تلگرافچی

ایرانی [illegible] سفارت [illegible] وزیر انگلستان و چند نفر [illegible] از

جنگ‌های جوانان انگلیس [illegible] و نقشه‌های [illegible] از

[illegible] یک نسخه [illegible] استحضار خاطر عالی به پیوست تقدیم گردید

[illegible]

رونوشت [illegible]

جنگ و سینمای متفقین

از شهریورماه ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۴، یعنی با شروع جنگ جهانی دوم، ورود ارتش متفقین به ایران و تشنج اوضاع داخلی عوامل تعطیل فعالیت فیلم‌سازی در ایران قوت گرفت؛ اما همین عوامل، به ویژه جنگ، فعالیت کمپانی‌های تولید و پخش فیلم خارجی را تشدید کرد. در همین دوره در بعضی شهرهای بزرگ مثل تهران، مشهد و آبادان «سینمای متفقین» و «سینما اخبار» افتتاح شد.

بزرگترین مژده و بهترین

هدیه فصل

روز پنجشنبه پنجم اردیبهشت تاازساعت ۸

سینما کریستال

از کلیه اهالی تهران وعلاقمندان بسینمابرای تماشای

صنعت وابتکار وذوق ایرانی

فیلم ناطق بزبان فارسی

دختر فراری

دعوت می نماید

این فیلم بدست یکعده جوان ایرانی ساخته شده و بیهترین وجهی بزبان فارسی معمول و روان تهیه گردیده است

ما بشما اطمینان میدهیم که نه یك بار و نه دو بار بلکه چندین بسار بدیدن این فیلم خواهید شتافت و بعلاوه دانــل داریو ستاره نمکین و زیبای فرانسه در این فیلم بزبان

فارسی سخن میگوید

از ساعت نه صبح بلیط برای فروش دردسترس مراجعه کنندگان محترم گذارده شده و کلیه صندلیها از روی ترتیب بلیط شماره گردیده است

این فیلم دارای زیر نویس بزبای ترکی است

روزهای هفته شروع سئانس ۲ ۴ ۶ ۸

و ایام جمعه و تعطیل از ساعت ده صبح شروع ی شود تلفن ۷۶۷۵

ش ۱۴۰۶

نخستین فیلم دوبله

اسماعیل کوشان، که برای تحصیل در رشتهٔ اقتصاد به برلن رفته بود، در مسیر راه بازگشت به ایران، در ترکیه، فیلم فرانسوی **دختر فراری** و فیلم اسپانیایی **دختر کولی** را خریداری و با هم‌کاری تعدادی دانش‌جوی ایرانی در «استودیو سس فیلم» ترکیه دوبله کرد، که در نمایش عمومی در ایران با استقبال گسترده‌ای روبه‌رو شد.

این برگ که در صفحه ۹۱ شماره ۱۷۰۹۲
دفتر صاحب دفتر ثبت شده است در دفتر اینجانب
نماینده ثبت اسناد هم در صفحه ۹۷
دفتریار
زیر شماره ۱۷۰۹۲ به ثبت رسید
تاریخ ۱۰/۸/۲۴

وزارت دادگستری
ثبت کل اسناد و املاک

وجوهی که طبق مقررات برای
تنظیم این سند دریافت شده
حق الثبت .... ریال
حق التحریر .... ریال
عوارض شهرداری .... ریال
جمع کل .... ریال

برگ وکالت نامه

دفتر اسناد رسمی شماره ۷۴ حوزه تهران ۱۰

موکل ...

شناسنامه ...

محل اقامت ...

وکیل ...

محل اقامت ...

مورد وکالت ...

مهر و امضای ... که در این ورقه علامت (۲)

گذارده شده است ...

کل ... ۱۳۲۴/۸/۱۵

بتاریخ ... ۱۳۲۴/

محل امضاء

تأسیس نخستین استودیوی فیلم‌سازی

نخستین استودیوی فیلم‌سازی به نام «میترا فیلم» به همت اسماعیل کوشان، طاهر ضیایی، ابوالقاسم تفضلی، اصلان افشار، اسفندیار یگانگی، فرود، مهندس انصاری و عبدالحسین شیخ واقع در کوچهٔ ممتاز بین لاله‌زار و سعدی تأسیس شد. کوشان و شرکاء نتوانستند سنگ بنایی را که سینمای ایران، به طور طبیعی، نیازمند آن بود پی‌ریزی کنند.



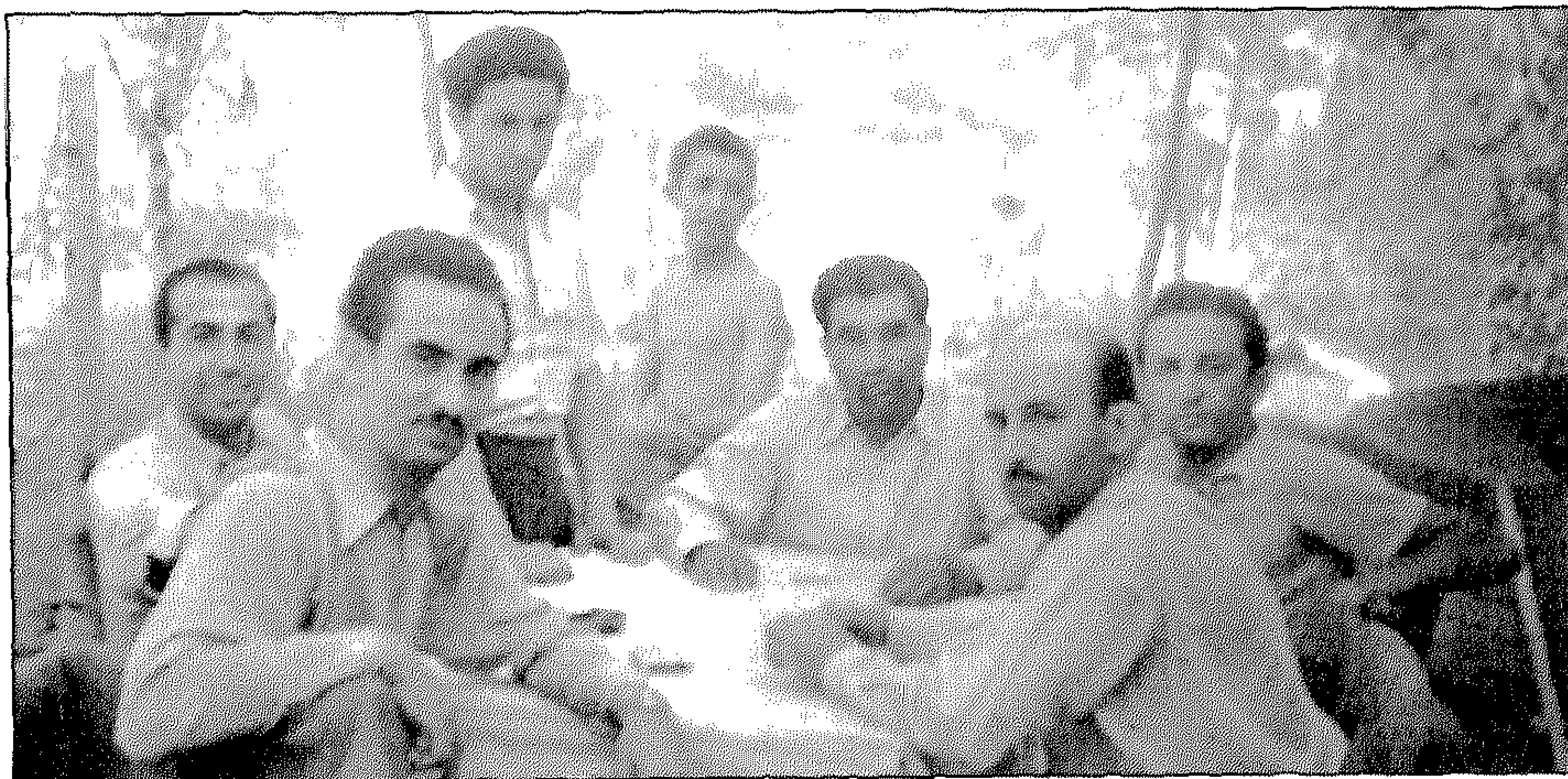
از فیلم‌های خانوادگی خان‌بابا معتضدی (۱۳۰۸) ؛ نخستین ذوق‌ورزی‌ها و آزمایش‌گری‌ها در گرفتن تصویر متحرک.



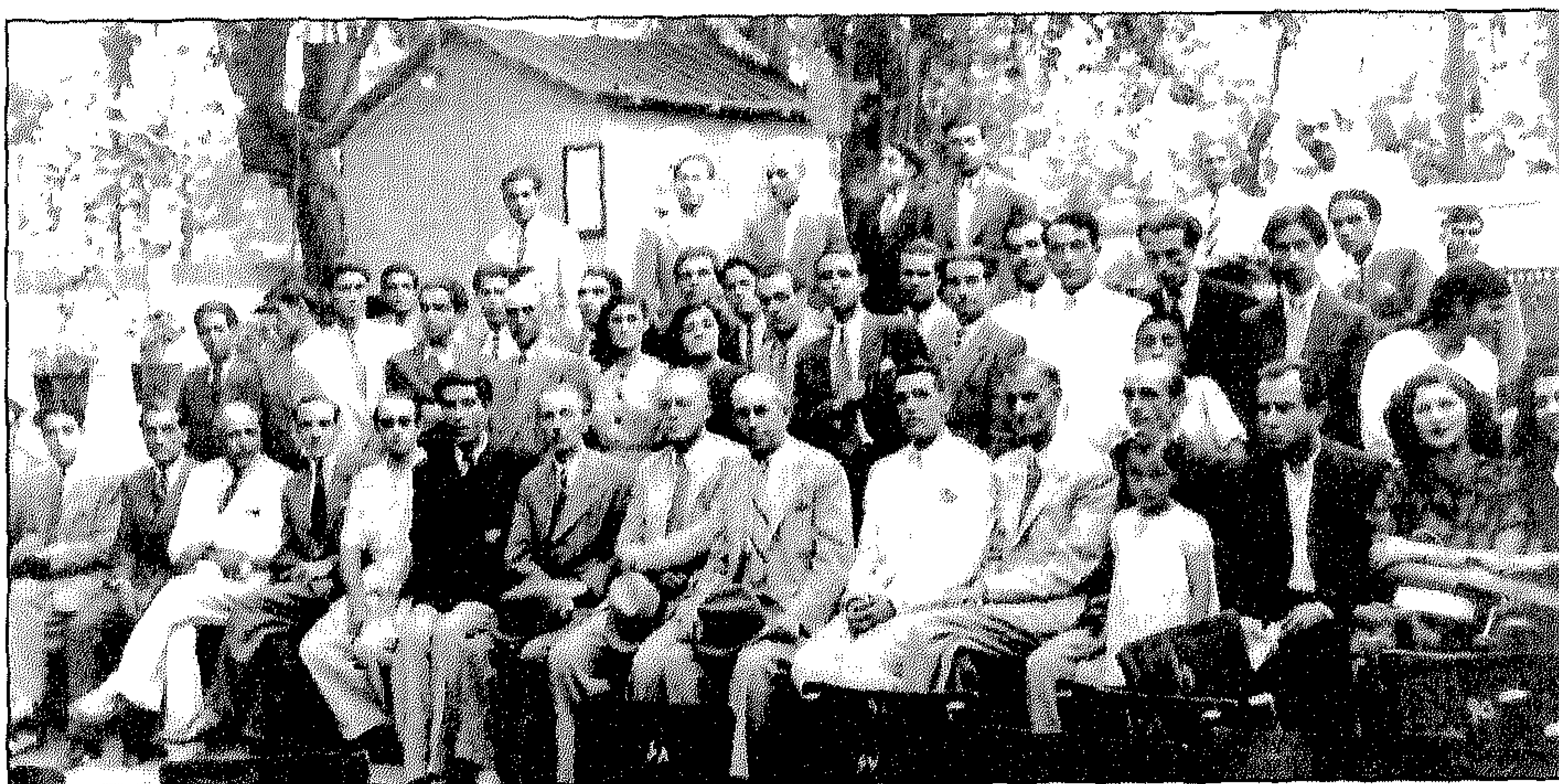
حاجی آقا، آکتر سینما (آوانس اوگانیانس، ۱۳۱۲) ؛ نخستین و صادقانه‌ترین «فیلم در فیلم» تاریخ سینمای ایران؛ فیلمی صامت که اگر ساخت «نوع» آن تداوم می‌یافت می‌توانست سینمای ایران را از درازگویی‌های بعدی نجات دهد.



دختر لر (خان بهادر اردشیر ایرانی و عبدالحسین سپنتا، ۱۳۱۲) ؛ نخستین فیلم ناطق و تبلیغاتی سینمای ایران؛ محصول مشترک ذوق و استعداد یک محقق ایران باستان و پارسیان هند، و امکانات گسترده‌تر سینمای هند؛ فیلمی که قابلیت‌های صناعتی آن جایی برای گسترش فعالیت‌های آوانس اوگانیانس و ابراهیم مرادی در ایران باقی نگذاشت.



ابراهیم کوشان، عبدالحسین شیخ، عباس باسقی، اسماعیل کوشان، ابوالقاسم تفضلی و امیر سلیمانی (مؤسسان «میترا فیلم») ـ شمیران، خرداد ماه ۱۳۲۵؛ با پایان جنگ جهانی دوم اسماعیل کوشان و همکارانش در «میترا فیلم» و سپس «پارس فیلم» ابتدا نخستین فیلم خارجی را دوبله کردند و در سینماهای تهران با موفقیت نمایش دادند. کوشان در راه هدف‌های متنوعی که در سر می‌پروراند به عنوان ثابت قدم‌ترین مردِ کارزار سینمای ایران تا سال ۱۳۵۸ باقی ماند.



اعضا، فارغ‌التحصیلان و مدرسان هنرستان هنرپیشگی تهران؛ گروهی که در سال‌های سلطنت پهلوی اول در عرصهٔ نمایش و ادبیات فعالیت می‌کردند، و به مرور از سال ۲۷-۱۳۲۶ به بعد جذب رشته‌های مختلف سینما شدند.



طوفان زندگی (علی دریابیگی، ۱۳۲۷) ؛ سنت‌هایی را در سینمای ایران بنیاد گذاشت که فیلم‌سازان در دوره‌های مختلف گریبان خود را از آن خلاص نکردند: آسان‌گیری به قصد وقت‌گذرانی و سرگرمی.



دسیسه (علی کسمایی، ۱۳۳۳) ؛ شکست‌های تجاری فیلم‌ها موجب شد که فیلم‌سازان عوامل جدیدی را به کار گیرند: فیلم‌های ملودرام، رمانتیک، روستایی، تاریخی، رقص و آوازدار، حادثه‌ای و جنایی.



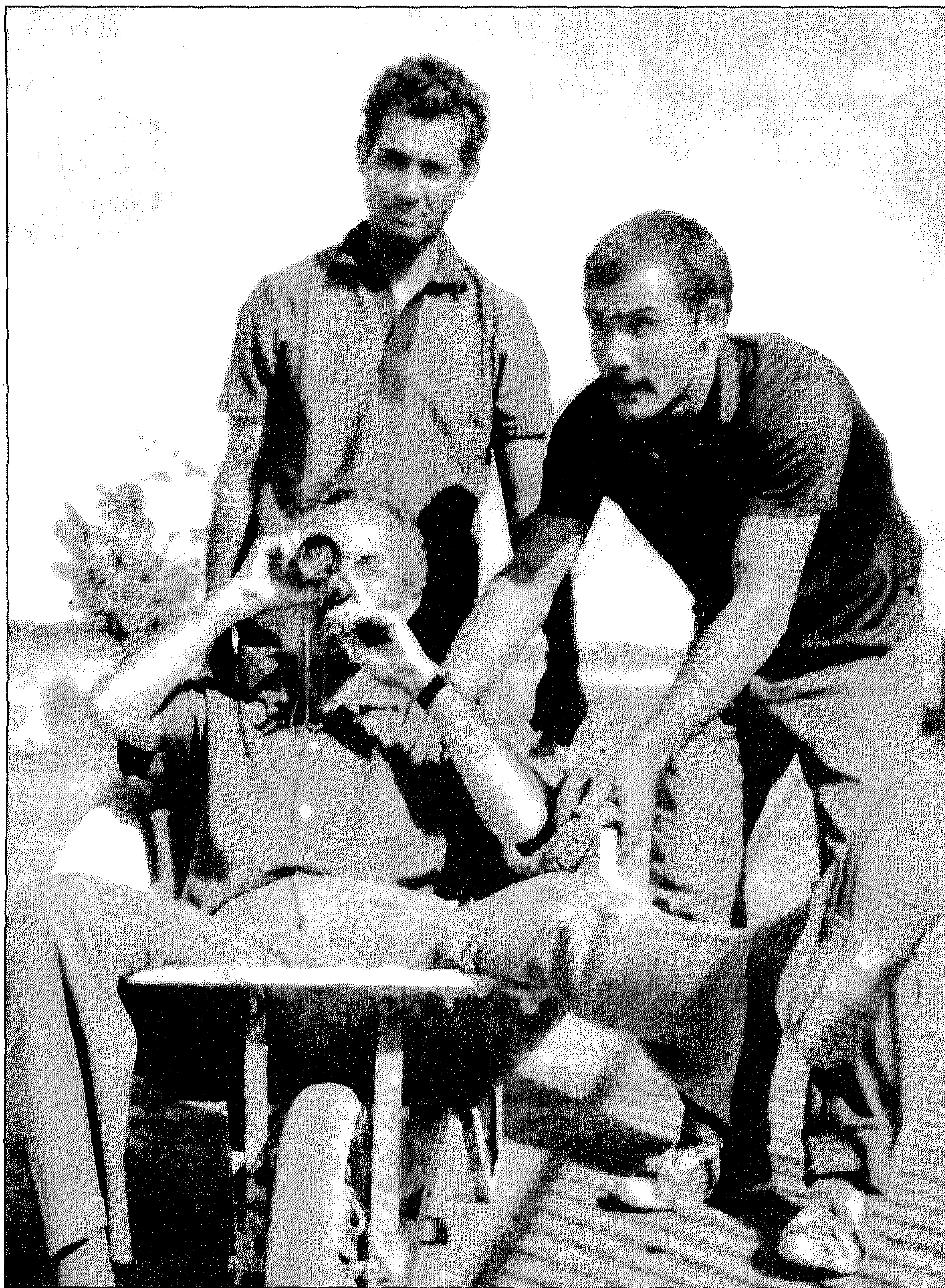
مرجان (شهلا ریاحی، ۱۳۳۵)؛ نخستین فیلم یک کارگردان زن؛ حاصل هم‌فکری محمدعلی جعفری، احمد شیرازی، اسماعیل ریاحی و منوچهر کی‌مرام.



طوفان در شهر ما (ساموئل خاچیکیان ۱۳۳۷) ؛ لاله‌زار، ۲۴ فروردین ماه ۱۳۳۷؛ نخستین روز نمایش فیلم؛ استقبال کم نظیر از فیلم حادثه‌ای.



مهدی امیرقاسم‌خانی، اسماعیل شیرازی و شکرالله رفیعی؛ سه چهار تن از مردان فنی سینمای ایران که قابلیت‌های فیلم‌برداری، دکوپاژ، تدوین، میزانسن و امور لابراتوار آن را گسترش دادند.



ساموئل خاچیکیان، حسن شریفی و مرتضی رئوفی؛ با تمام امکانات سینمای ایران.



جدال در مهتاب / یاسمین (انزودی وینچنسو، ۱۳۴۲) ؛ استفاده از کارگردان، فیلم‌بردار، تدوین‌گر و بازیگر خارجی؛ کوشش ناموفق برای جهانی کردن سینمای ایران.



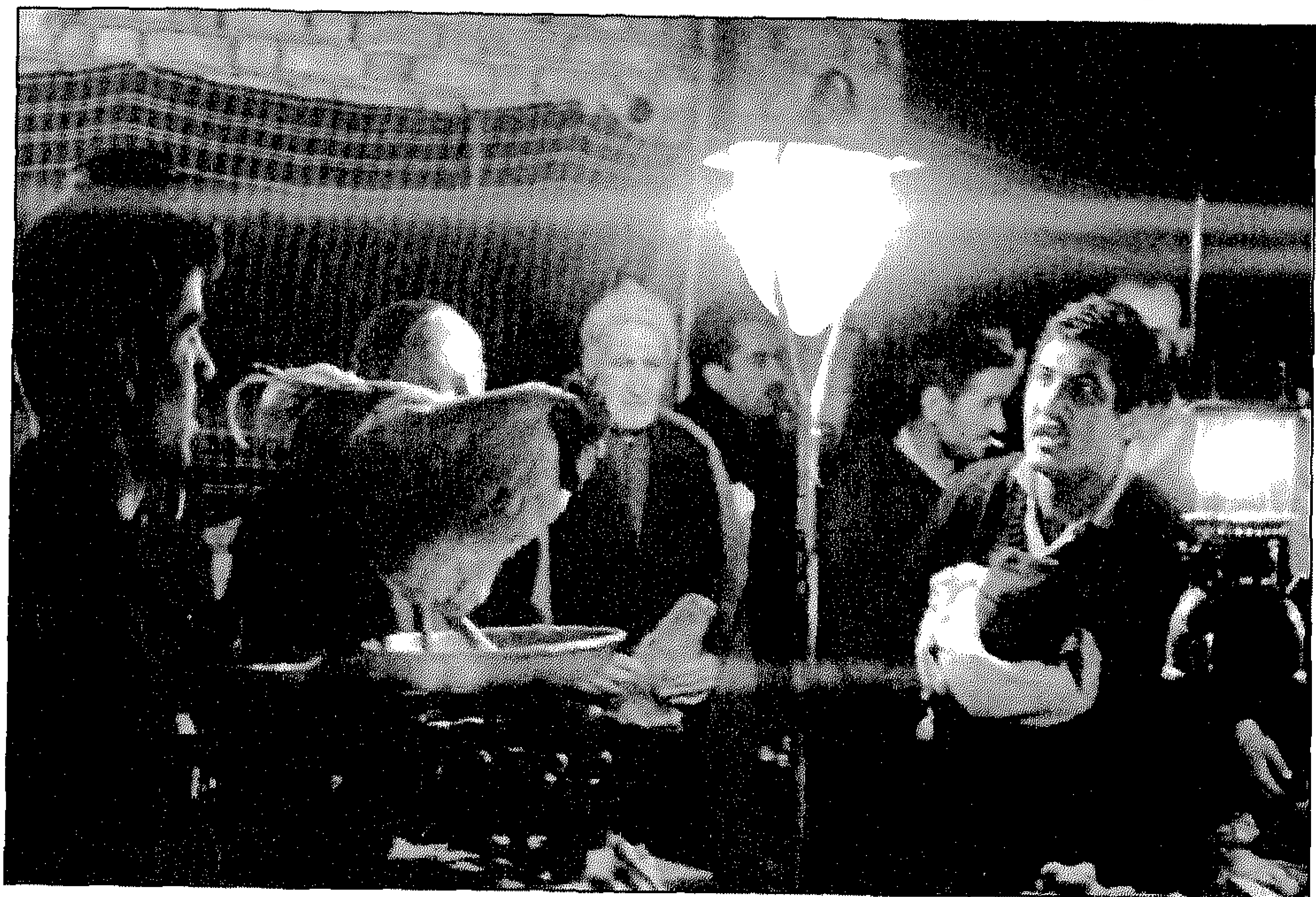
پرستوها به لانه باز می‌گردند (مجید محسنی، ۱۳۴۲) ؛ نخستین کوشش‌ها برای رواج دادن سینمای ایران در آن سوی مرزها؛ شروع کار از کشورهای عربی.



شب قوزی (فرخ غفاری، ۱۳۴۳) ؛ استقبال صاحب‌نظران و منتقدان در جشنواره‌های کن، بروکسل، کارلو وی‌واری و لیون و بی‌اعتنایی مردم در نمایش عمومی در ایران؛ تلاش غفاری برای رسیدن به سینمای ملی با شکست مواجه می‌شود.



گنج قارون (سیامک یاسمی، ۱۳۴۴) ؛ مراعات کردن نظر و خوشامد عامه؛ تبعیت از افکار و مضامین عامیانه و سلیقهٔ عمومی.



خشت و آینه (ابراهیم گلستان، ۱۳۴۴) ؛ شنا کردن خلاف مسیر آب.



سلطان قلب‌ها (محمدعلی فردین، ۱۳۴۷) ؛ بحران رشد؛ جریان اصلی و عمومی سینمای ایران به راه خود می‌رود.



شوهر آهوخانم (داود ملاپور، ۱۳۴۷) ؛ ضربهٔ خفیفی بر پیکر فرتوت سینمای ایران؛ گام ناتوانی در مقابله با جریان عمومی سینما.



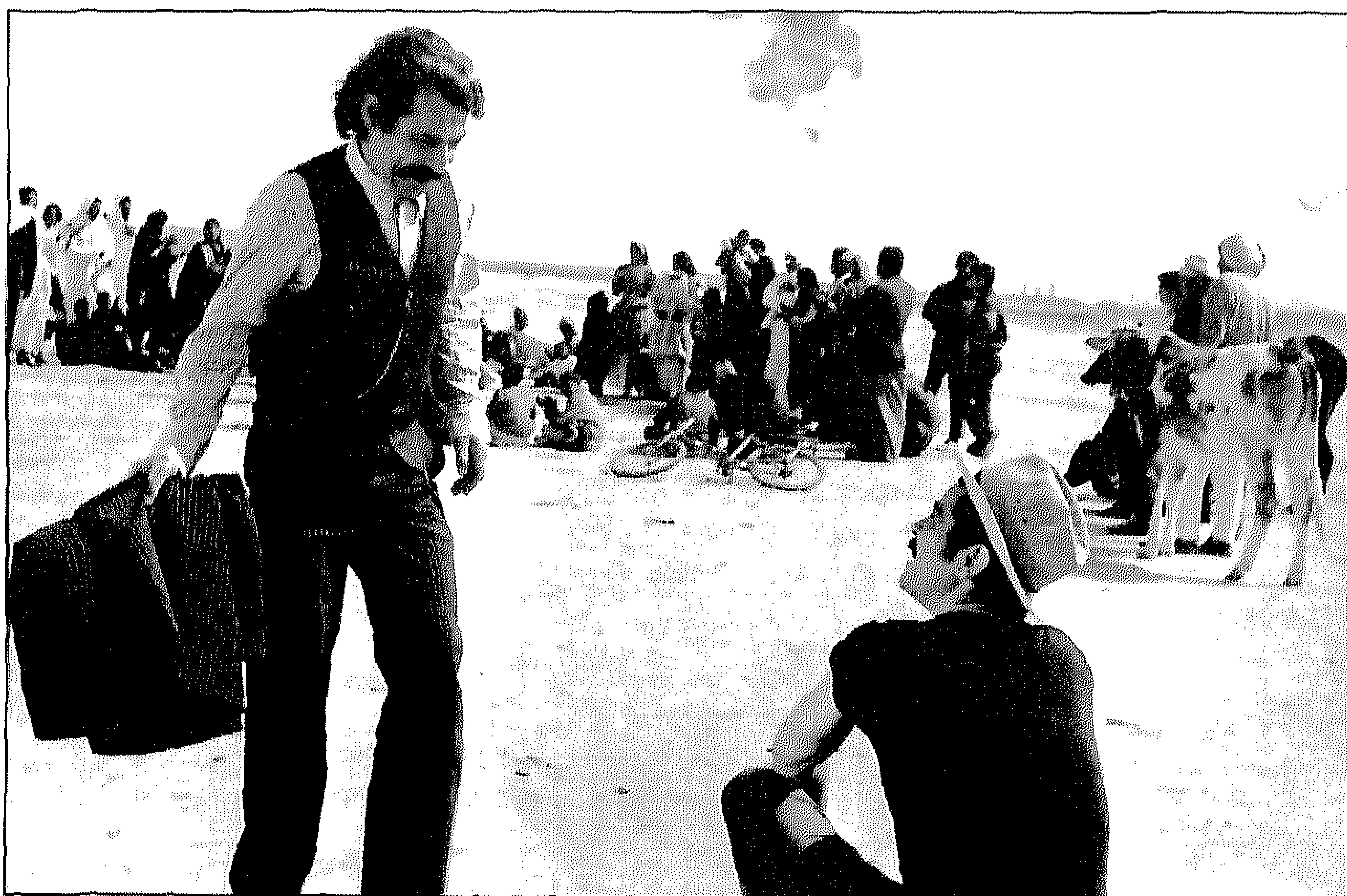
گاو (داریوش مهرجویی، ۱۳۴۸)؛ گامی در سادگی و جسارت، که بیش‌تر متکی به منبع اقتباسش است؛ براساس نمایش‌نامه‌ای از غلام‌حسین ساعدی.



قیصر (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸)؛ آغازگر دفاع شورانگیز مردم، نویسندگان و منتقدان از موج جدید سینمای ایران که ضربه‌های سختی بر سنت پوسیدهٔ «فیلم فارسی» وارد آورد.



آرامش در حضور دیگران (ناصر تقوایی، ۱۳۴۹) ؛ جسارت و اظهار وجود؛ جوانان شورنده‌ای که جزو خانوادهٔ سینمای ایران هستند زبان باز می‌کنند؛ محاق طولانی مدت مانع می‌شود که فیلم بر جریان رشد سینمای ایران تأثیر بگذارد.



فرار از تله (جلال مقدم، ۱۳۵۰) ؛ جوانانی که به جرگهٔ موج نو سینمای ایران پیوسته‌اند، در تحول عمیق و گسترده‌ای که در حال پدید آمدن است مشارکت خلاقانه دارند.



زیر بازارچه (رضا صفایی، ۱۳۵۰) ؛ و سازندگان «فیلم فارسی» هم سر باز ایستادن ندارند؛ برخی از منتقدان هم اعتراف می‌کنند: «فیلم فارسی اگر مردم نمی‌خواستندش نمی‌ماند.»



رگبار (بهرام بیضایی، ۱۳۵۱) ؛ پاره‌ای از تهیه کنندگان، کما کان، با ساختن فیلم‌های متفاوت، که خلاف فهم متعارف یا شعور مشترک عامهٔ بینندگان است، دست به «ریسک» می‌زنند.



طبیعت بی‌جان (سهراب شهید ثالث، ۱۳۵۲) ؛ فیلم دیگری متعلق به جریان «موج نو» سینمای ایران؛ فیلم زمانی در ایران به نمایش درآمد که کارگردان آن، به ناچار، به آلمان‌غربی مهاجرت کرده بود.



سفر سنگ (مسعود کیمیایی، ۱۳۵۷) ؛ هم‌زمان با نخستین جرقه‌های انقلاب؛ شعار به جای شعور و شور به جای آگاهی.



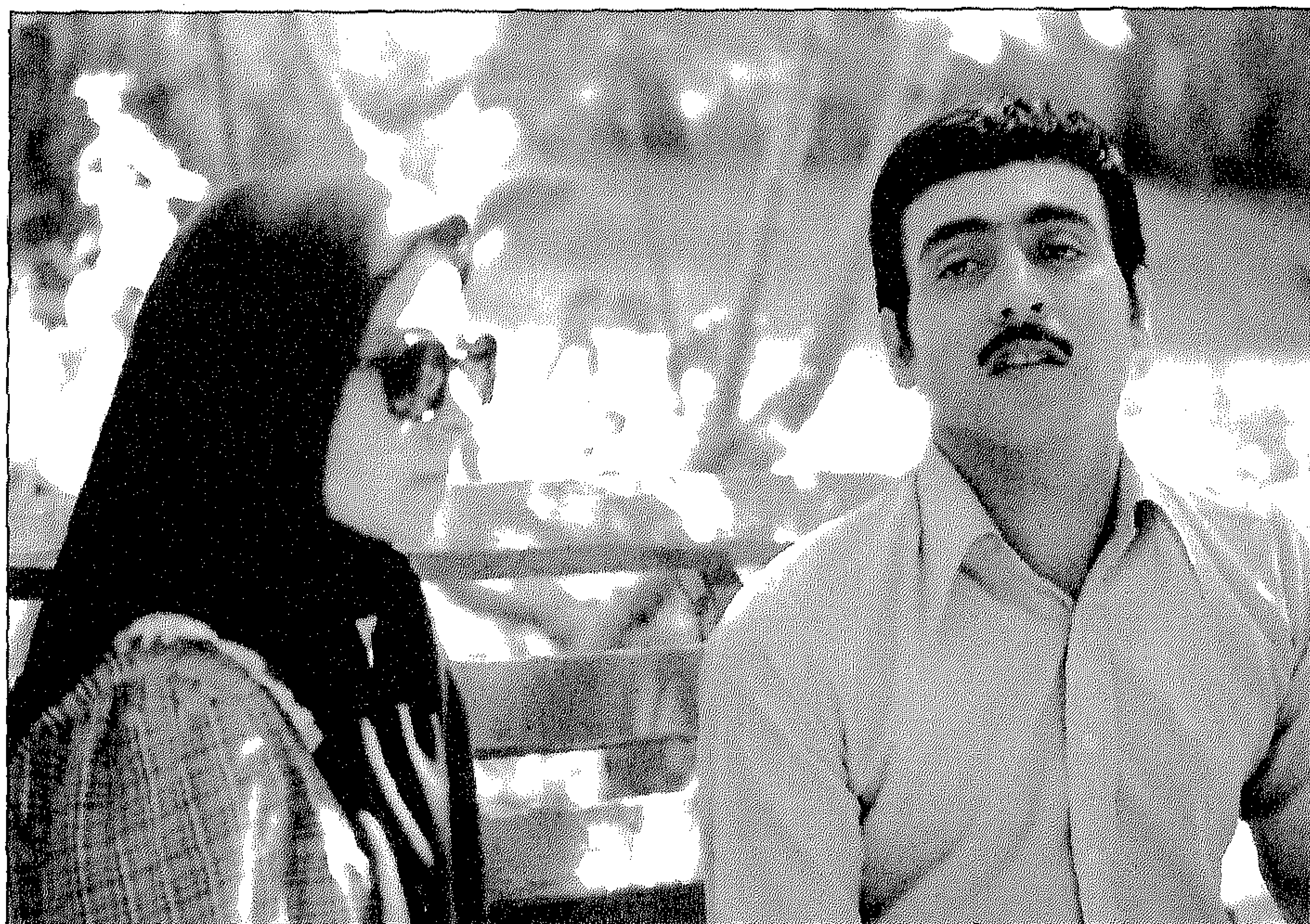
سقوط ۵۷ (بارbد طاهری، ۱۳۵۸) ؛ مستندی از روزهای پرشور و جاویدان انقلاب.



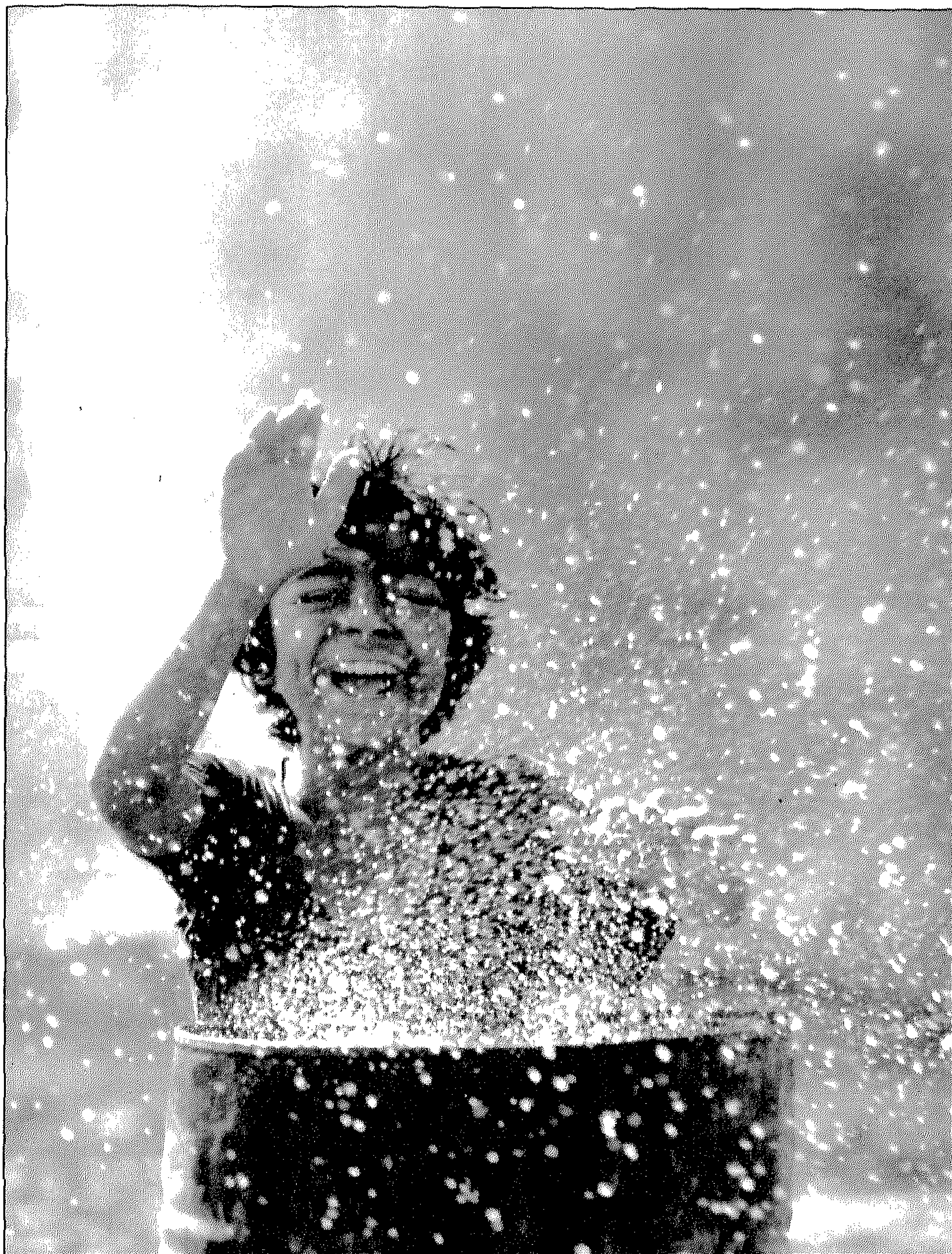
فریاد مجاهد (مهدی معدنیان، ۱۳۵۸) ؛ رواج «فیلمفارسی سیاسی» برای حفظ گیشه؛ مشابه‌سازی؛ تبدیل کافه به قهوه‌خانه، خانهٔ عمومی به خانهٔ تیمی و دست گرفتن سلاح گرم به جای سلاح سرد.



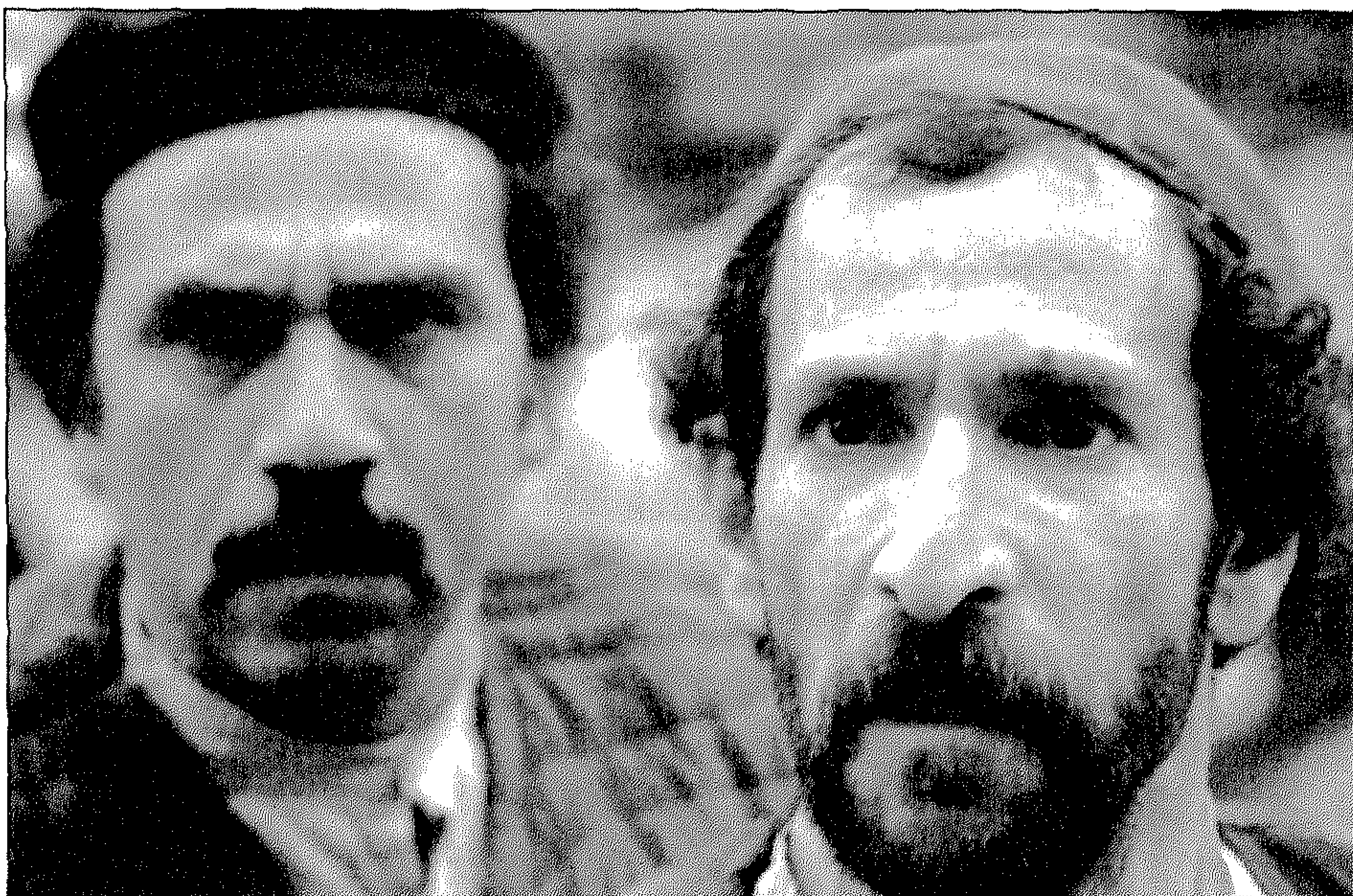
نقطهٔ ضعف (محمدرضا اعلامی، ۱۳۶۲) ؛ تلاش فیلم‌سازان جوان برای رسیدن به «سینمای نوین ایران».



گل‌های داودی (رسول صدرعاملی، ۱۳۶۳) ؛ ملودرام منحط؛ سازش عناصر تثبیت‌شدهٔ ملودرام با شرایط «نوین».



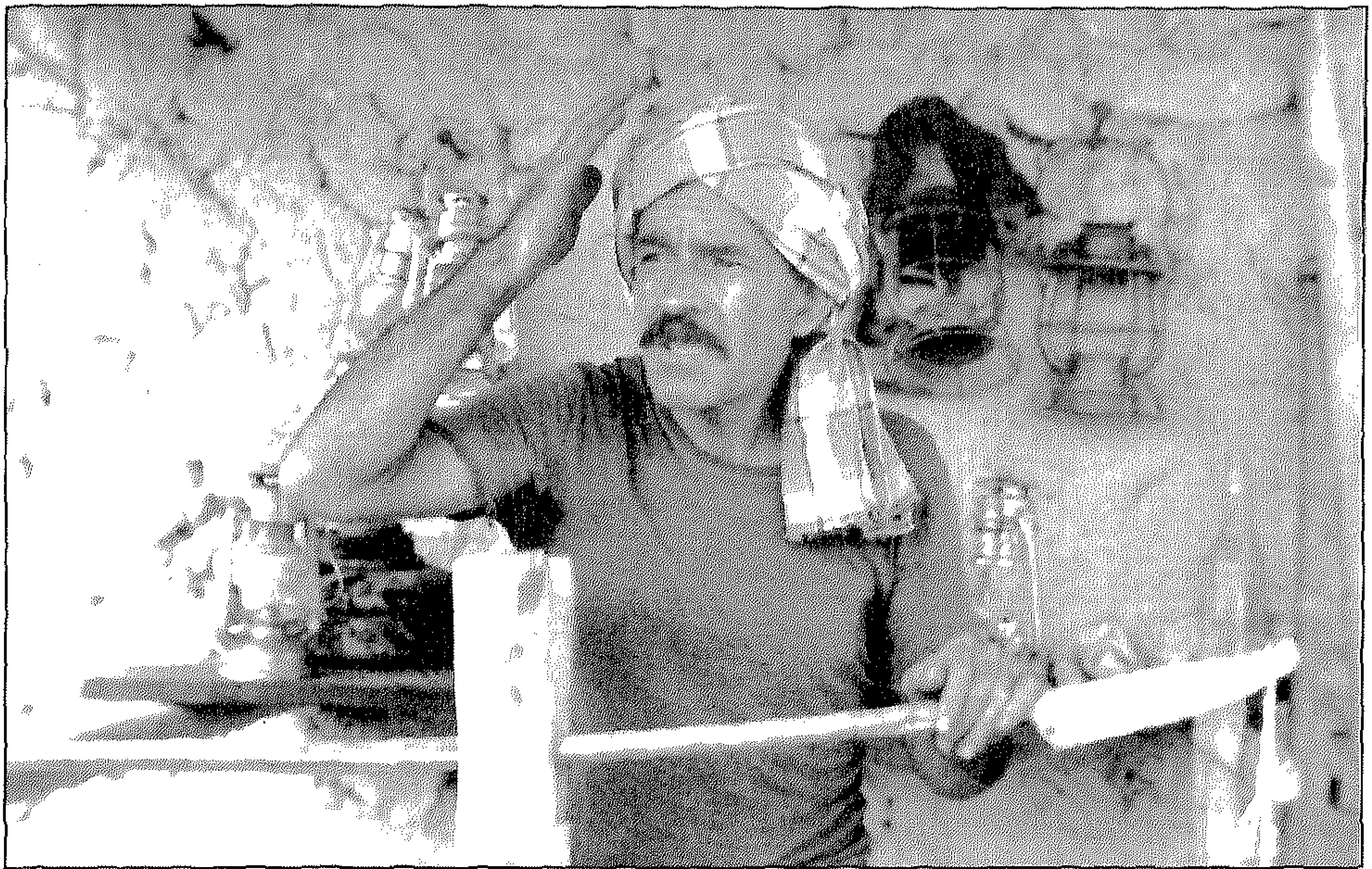
دونده (امیر نادری، ۱۳۶۳) ؛ نخستین فیلم پرافتخار سینمای ایران در جشنواره‌های جهانی؛ بی‌توجهی و ایجاد کردن تنگناهای داخلی و مهاجرت فیلم‌ساز از ایران.



مادیان (علی ژکان، ۱۳۶۴) ؛ فیلمی جرح و تعدیل شده و مغضوب در جشنوارهٔ دولتی، که در رأی‌گیری منتقدان در سال ۱۳۶۹ برای انتخاب بهترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران مقام دوم را احراز می‌کند.



باشو، غریبهٔ کوچک (بهرام بیضایی، ۱۳۶۵) ؛ سه سال وقفه بین ساخت و نمایش یک فیلم گرم و صمیمی، که لحظه‌های ماندگاری در تاریخ سینمای ایران دارد.



ناخدا خورشید (ناصر تقوایی، ۱۳۶۵) ؛ حدود یک دهه پس از پیروزی انقلاب امکانی فراهم می‌شود که یکی از کم‌کارترین و با استعدادترین فیلم‌سازان سینمای ایران فیلمی خوش پرداخت و معتبر بسازد.



خانهٔ دوست کجاست؟ (عباس کیارستمی، ۱۳۶۵) ؛ فیلمی تحسین شده که بارها پرچم ایران را در جشنواره‌های بین‌المللی به اهتزاز در آورد.



هامون (داریوش مهرجویی، ۱۳۶۸) ؛ یک فیلم روشن‌فکرانه؛ تلفیقی از ملودرام، عرفان و کمدی «اسلپ استیک»، با فقدان انسجام در ظاهر و منسجم در درون خود.



عروس (بهروز افخمی، ۱۳۶۹) ؛ دنیایی خیالی و رؤیایی؛ ملازم با پسند روز و تابعی از متغیرات فهم متعارف.

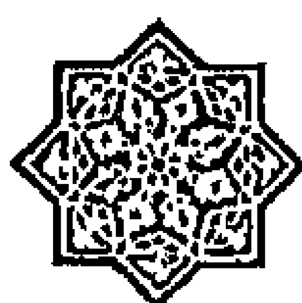
Cultural-Cinematographic Sources / 25

On the occasion of one hundred years of the Iranian cinema

An Analytical History of One Hundred Years of the Iranian Cinema

Edited by:

Gh. Heidary



CULTURAL RESEARCH BUREAU

TEHRAN 2001

Cultural-Cinematographic Sources / 25

An Analytical History of One Hundred Years of the Iranian Cinema

On the occasion of one hundred years of the Iranian cinema

Edited by:

Gh. Heidary



CULTURAL RESEARCH BUREAU

TEHRAN 2001

شابک: ۹۶۴-۵۷۹۹-۰۱-۵

ISBN: 964-5799-01-5

۱۸۰۰ تومان